ИСКУССТВО КИНО

первый
развлекательный

Кино на СТС!

Свидетельство о регистрации СМИ Эл № 77-4443 от 9 августа 2002 года «Первый развлекательный СТС»

ДО РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ БЫЛИ....
ТРИСТАН & ИЗОЛЬДА
ДЖЕЙМС ФРАНКО
И
СОФИЯ МАЙЛЗ
в кинотеатрах
С 13 АПРЕЛЯ

ЛУЧШИЕ МАТЕРИАЛЫ 2005 ГОДА

Зара Абдуллаева
Злоумышленники
«Настройщик», режиссер Кира Муратова

Юрий Арабов
«Сценарист — это наемник»
«Солнце», режиссер Александр Сокуров
Интервью ведет Ирина Любарская

Виктория Белопольская
Правдивая повесть о ненастоящем человеке
Нион-2005

Дмитрий Комм — Павел Руминов
Российское кино: deadline уже близок?
Разговор пессимиста и оптимиста

Сергей Лозница
Конец «документального» кино

Владислав Микоша
Я останавливаю время
Воспоминания фронтового оператора

Александр Миндадзе
Отрыв
Повесть для кино

Татьяна Москвина
Всем стоять!
«9 рота», режиссер Федор Бондарчук

Григорий Померанц
...И радостно, и стыдно
Великая Отечественная война... Память

Захар Прилепин
Патологии
Фрагменты романа

Наталья Репина
Подписка о невыезде
Сценарий

Наталья Сиривля
Дело в нюансах
«Космос как предчувствие», режиссер Алексей Учитель

Лидеры были определены тайным редакционным голосованием.
Список лауреатов публикуется в алфавитном порядке.
Для достижения максимально объективного результата материалы штатных сотрудников «ИК» в номинации не участвовали.

❑**ДЕБЮТАНТЫ: ЕСТЬ ЛИ ПОКОЛЕНЧЕСКАЯ ОБЩНОСТЬ?** РЕЖИССУРА — ЭТО АБСОЛЮТНО ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПУТЬ. РОЛЬ КОНТЕКСТА МОЖЕТ ИГРАТЬ ТРАДИЦИЯ. А СОБИРАТЬСЯ МОЖНО И НА КУХНЕ *АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ*
❑**«КИНОШОК»** В АНАПЕ НИКТО НЕ СЛЕДУЕТ НЕГЛАСНОМУ ФЕСТИВАЛЬНОМУ ПРАВИЛУ ПРИБЕРЕГАТЬ ФАВОРИТА НА ФИНАЛ *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* ❑**ЧАСТНЫЕ МИФОЛОГИИ** САМА РЕАЛЬНОСТЬ НАСТОЛЬКО ИЗВОРОТЛИВА И ЛЖИВА, ЧТО МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ СТАНОВЯТСЯ БОЛЕЕ СПОНТАННЫМИ И ДОСТОВЕРНЫМИ *ЗАРА АБДУЛЛАЕВА* ❑**НЕ ХЛЕБОМ ЕДИНЫМ** ПРОДУКТ ДОЛЖЕН БЫТЬ ХОРОШИЙ, НО ПРИГОТОВИТЬ ВКУСНО МОЖЕТ НЕ КАЖДЫЙ *СТАНИСЛАВ ГОВОРУХИН* ❑**ЯКУТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ? ОН СУЩЕСТВУЕТ!** ОСТАНЕТСЯ ЛИ ЭТО КИНО ЗАБАВОЙ «ДЛЯ СВОИХ» ИЛИ НАЙДЕТ СПРОС ЗА ПРЕДЕЛАМИ РОДОВЫХ ТЕРРИТОРИЙ? *СЕРГЕЙ АНАШКИН*
❑**ОТ КАЖДОГО ПО СПОСОБНОСТЯМ — ВСЕМ ПО ПОТРЕБНОСТИ** В ЛЮБОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ РЕЖИССЕРОВ ДОЛЖНО БЫТЬ В ПЯТЬ РАЗ БОЛЬШЕ, ЧЕМ НУЖНО *ВИКТОР СЕМЕНЮК* ❑**ФОТОУВЛЕЧЕНИЕ** НАМ ПРОСТО ПОВЕЗЛО, ЧТО МЫ РОДИЛИСЬ ПОСЛЕ ИЗОБРЕТЕНИЯ ФОТОГРАФИИ *ОЛЬГА СВИБЛОВА*
❑**«МОЯ РОДОСЛОВНАЯ»** ИСТОРИЯ МОЕЙ СЕМЬИ — ЭТО ИСТОРИЯ ПРОТИВОРЕЧИЙ, РАЗНОЧТЕНИЙ, ПАРАДОКСОВ ИЛИ НА ХУДОЙ КОНЕЦ — ВНУТРЕННИХ КОНФЛИКТОВ *АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №2/06

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 **Новое поколение режиссеров: одиночки или «волна»?**
«Круглый стол» с участием режиссеров-дебютантов

РЕПЕРТУАР

23 ТАТЬЯНА ИЕНСЕН
«Поверх барьеров»
Анапа-2005

25 ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Сказка про колобка
«Прогулка в Карабах», режиссер Леван Тутберидзе

28 ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Осколок целого
«Тбилиси — Тбилиси», режиссер Леван Закарейшвили

31 ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Используйте прокси-сервер
«Девичий пастух», режиссер Юсуп Разыков

34 ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Частные хроники. Диалоги
«Путеводитель», режиссер Александр Шапиро

38 ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА
Тело во сне и наяву
«Пыль», режиссер Сергей Лобан

43 НИНА ЦЫРКУН
Обычные подозреваемые
«Где скрывается правда», режиссер Атом Эгоян

46 ДМИТРИЙ КОММ
Кино про войну
«Спуск», режиссер Нил Маршалл

КОММЕНТАРИИ

51 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Слева — направо

55 СЕМЕН ЭКШТУТ
Дайте ордер на ботинки!

59 ИГОРЬ МИХАЙЛОВ
Монолог из-под забора

ИМЕНА

65 СТАНИСЛАВ ГОВОРУХИН:
«Хуже тинейджеров только критики!»
Интервью ведет Галина Переверзева

КИНОФОТОСЕССИЯ

72

ДЖЕММА ФИРСОВА

Соперник самого Москвина

Фотохудожник Виктор Домбровский

РАЗБОРЫ

79

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Дороobo, киинэ! — Здравствуй, кино!

Якутский кинематограф: сюжеты и коллизии

91

МАРИНА ДРОЗДОВА

Культурное гетто

«Киношок»: короткометражный конкурс

ОПЫТ

99

Питерская школа

100

АЛЕКСАНДР БЕЛОУСОВ:

«Вторая киношкола в России есть!»

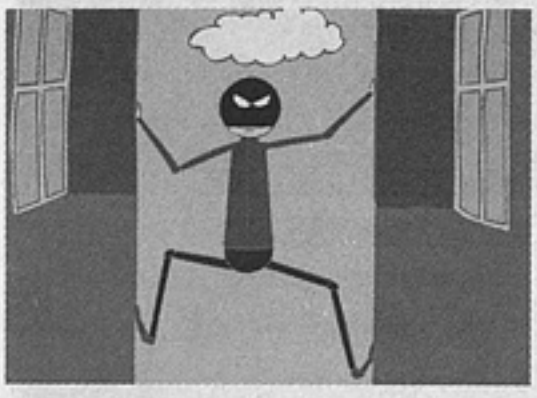
Интервью ведет Анжелика Артюх

101

АРТЕМ АНТОНОВ:

«В отсутствии традиции — свои плюсы»

Интервью ведет Анжелика Артюх



101

«Нужно доказывать, что ты чего-то стоишь»

Анкета студентов Санкт-Петербургского университета кино и телевидения

104

ВИКТОР СЕМЕНЮК:

«Производство творческих кадров должно быть избыточным»

Интервью ведет Анжелика Артюх

111

Кинофестиваль как учебный процесс

«Круглый стол» по итогам студенческого фестиваля «Питеркит»

117

БОРИС ФРУМИН

Конспектировать настоящее

Беседу ведет и комментирует Ольга Шервуд

MEDIA

135

ОЛЬГА СВИБЛОВА

Миг между правдой и подлинностью

Фотография как медиаресурс

144

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Медиаживопись

Фотография как «поэзия современной жизни»

ЧТЕНИЕ

153

АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА

Семейные истории

Предисловие **Натальи Рязанцевой**

160

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Золото

Фрагменты книги

SUMMARY

175

Иван Айвазовский. «Девятый вал». 1850

Новое поколение режиссеров: одиночки или «волна»?

Минувший год был ознаменован не только волной отечественных блокбастеров, но и появлением внушительного числа дебютов, может быть, не столь заметных, но не менее важных (о самых громких из них читайте в этом и ближайших номерах «ИК»). Наш мейнстрим пока что — за единичными исключениями — остается продуктом внутреннего пользования. Тогда как интернациональный образ новейшего российского кино за последние два-три года был сформирован именно дебютантами — теми, кто пришел в профессию в конце 90-х и чьи первые и вторые фильмы закрывают эпоху постсоветского кино. Принципиально важно, что такие дебюты, как «Возвращение», «Коктебель», «4», «Последний поезд» и второй фильм Алексея Германа-младшего «Гарпастум», сформировали — каждый по-своему — облик авторского, рефлексивного кино, без развития которого нельзя говорить о будущем российской киноиндустрии.

Нам показалось естественным поставить вопрос о смене генерации и, следовательно, о возможных сдвигах в области эстетических приоритетов, самих взглядов на кинематограф, на текущее и историческое время. Для обсуждения этих и других проблем мы пригласили лидеров нового поколения режиссуры — Андрея Звягинцева, Бориса Хлебникова, Алексея Попогребского, Илью Хржановского, Катю Шагалову и Павла Санаева. В дискуссии также принимают участие критики Нина Зархи и Евгений Гусятинский. Ведет «круглый стол» главный редактор «ИК» Даниил Дондурей.

Даниил Дондурей. Для сегодняшнего разговора мы собрали тех, кого многие считают лидерами нового поколения режиссеров, кто пришел в российское кино в последние два-три года. Нам хотелось бы узнать, каково их ви́дение сегодняшней профессиональной ситуации, поговорить об их коллегах-сверстниках, в первую очередь — о времени, публике, рынке, государственном заказе. По моим подсчетам, российскому кино (включая сериалы) сегодня требуется триста режиссеров-постановщиков. Карен Шахназаров, правда, считает, что я не прав, и называет другую цифру: шестьсот.

Сейчас у нас практически нет никакой цензуры, ни идеологической, ни эстетической, да и запуститься с фильмом может чуть ли не любой. Но я думаю, что если молодой человек называет себя режиссером, то он должен обладать какими-то особыми личностными качествами, быть лидером, стремиться что-то сказать свое, уметь представить себя. Если все это есть, то и работа есть. Я хочу сказать, что сегодня намного легче войти в профессию и снять дебют. Легче, чем это было до Великой Отечественной войны и после нее, и даже легче, чем пятнадцать лет назад, в начале 90-х — в период кооперативно-

го кино. Режиссеры невероятно востребованы, продюсеры буквально гоняются за ними. Исчезла или как-то видоизменилась и пресловутая энергия сопротивления, противостояния старшим, народным артистам, генералиссимусам от официального искусства, исходившая от тех, кому не давали постановки. Этот ресурс уже не действует. Есть информация, что за последнее десятилетие в России было снято 150 дебютов — это большая цифра.

Итак, первый вопрос к участникам нашей беседы. Есть ли между вами поколенческая общность? Если да, то сформирована ли она отношением к другим поколениям? Скажем, к знаменитым шестидесятникам — от Климова до Соловьева, от Митты до Кончаловского.

Нина Зархи. Подчеркну, что всегда легче самоопределиться в оппозиции — и эстетически, и содержательно, и социально. Ведь быть в оппозиции — это важный побудительный, смыслообразующий мотив в нашем кино. Без нее — содержательный вакуум. Если сказать иначе, в эпоху изобилия, лучше и легче не стало.

Андрей Звягинцев. Не стало ни легче, ни тяжелее. Но дело в том, что ужас, стоящий перед тобой, просто поменял облик. Его имя теперь — «золотой телец». Достать деньги, запуститься сейчас не проблема. Проблема — противостоять искушению. Мерилом теперь является касса. Прежде был заказ, была жуткая канцелярия с ее казуистикой и было очень нелегко преодолевать идеологическое игольное ушко. Читаешь воспоминания советских режиссеров, и трудно примеривать на себя ту иезуитскую цензуру, тот бюрократический кошмар, через который им приходилось проходить.

Д.Дондурей. Проект на всех этапах проходил четырнадцать уровней утверждения.

А.Звягинцев. Справиться с этой машиной было так же трудно, как сейчас трудно противостоять власти продюсера. Точнее, власти денег, которые за ним стоят.

Д.Дондурей. Деньги — единственный противник? Это искушение было всегда.

А.Звягинцев. Мне кажется, да. Автор не должен обмануть финансовые ожидания продюсера. Что это, как не новая идеология? Тебя ориентируют на кассу. Но ведь очевидно, что есть фильмы, не созданные для сборов. И вот тут возникает трудность. То есть, с одной стороны, стало вроде как легче: 150 дебютов — число невероятное. Прежде же без бумажки ты был никто. Без режиссерского диплома никто и никогда никому не дал бы снимать. А сейчас каждый может назваться «груздем». Мой случай, например. Я просто взял и решил, что могу снимать кино. Другой вопрос, что дальнейшее зависит уже от того, что ты за «груздь». В том числе и в ситуации, когда возникает соблазн этой сегодняшней «новой идеологии».

Борис Хлебников. Мне кажется, что какого-то единого поколения, как, скажем, в 40-е или 60-е, сейчас нет. Есть отдельные режиссеры и есть замечательные картины. Я не говорю, что это плохо. Сегодня каждый сам по себе. И в этом смысле тяжелее двигаться, потому что двигаешься без контекста.

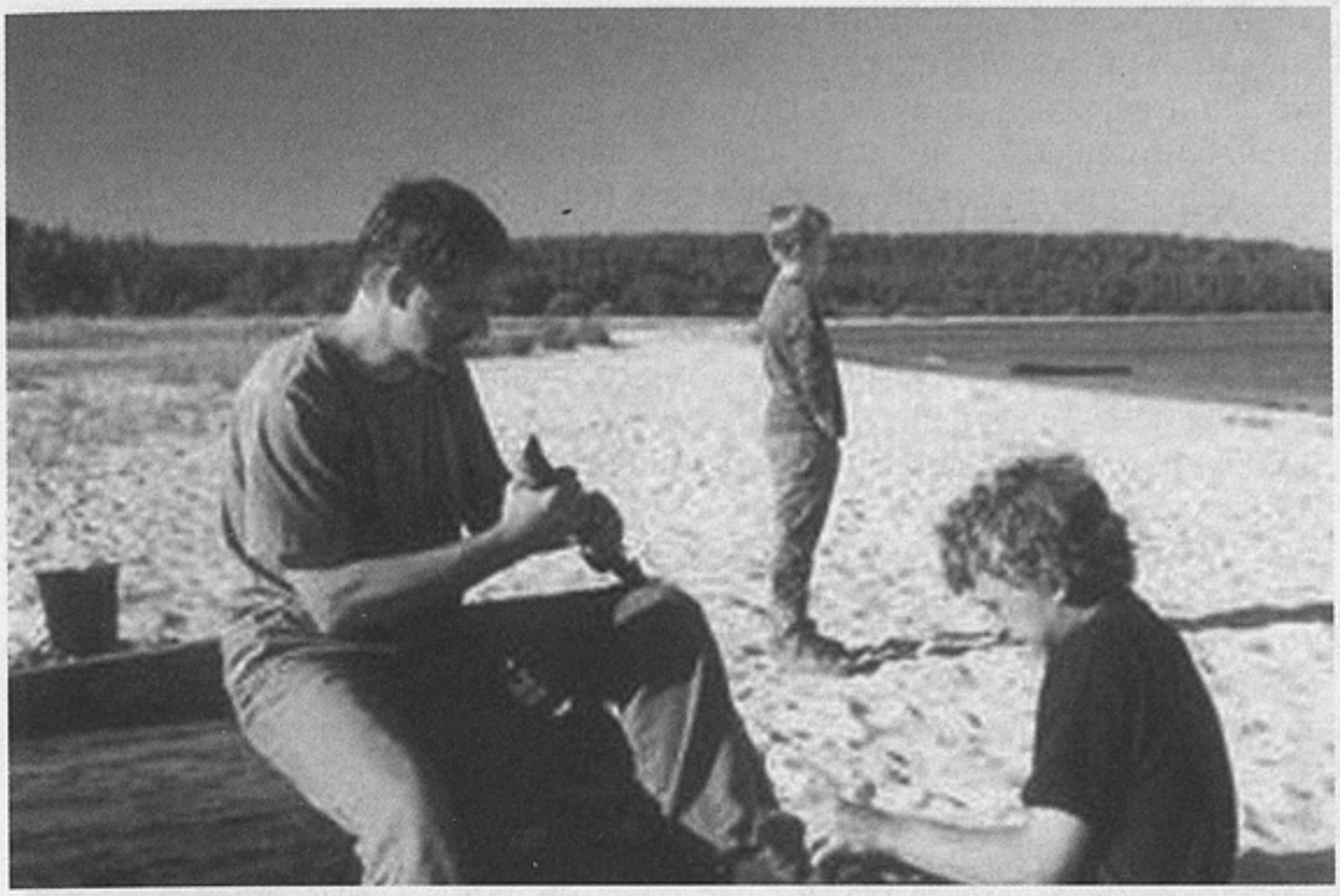
Н.Зархи. Могут ли в этот, как вы говорите, контекст попадать люди вне возрастных категорий? Ведь поколение определяется в том числе и историческими обстоятельствами.

Б.Хлебников. Я не говорю только про дебютантов. Сейчас никакого контекста нет в принципе, каждый в своем направлении.

Евгений Гусятинский. А потребность в контексте есть?

Б.Хлебников. У меня нет. Искусственными методами он не создается.

А.Звягинцев. На заседании в Министерстве культуры кто-то из сценаристов сказал, что нам, молодым, негде собираться — дескать, нет места для собраний. А я вот не понимаю: зачем собираться? Чтобы создать еще один Союз кинематографистов? Посмотрите, чем занят уже существующий: дележкой территорий, недвижимости, привилегий — чем угодно, только не собственно кинематографией. Режиссура — это абсолютно индивидуальный путь. И контекст, по сути, не нужен. Чем он меньше определен, тем легче двигаться. Роль контекста может играть традиция. А собираться можно и на кухне.



«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

Б.Хлебников. Прекрасный пример контекста — французская «новая волна», когда люди высказывались, перебивая друг друга.
Д.Дондурей. То есть вы не «волна»?
Б.Хлебников. «Волна»? Нет.
Н.Зархи. Насколько я поняла из выступления Алексея Германа-младшего на «круглом столе» в Выборге, он как раз ратует за формальное объединение, за то, чтобы у молодых режиссеров были общие офисы, юристы, базы данных, актерские агентства. То есть чтобы для молодых были созданы условия.
Б.Хлебников. Я против искусственных формирований. К тому же известно, к чему они приводят. Достаточно посмотреть на Союз кинематографистов. Он превратился в театр, в котором все сперва радуются друг другу, а через пять лет готовы друг друга застрелить.
Илья Хржановский. Вопрос в том, что понимать под контекстом. Я не ограничиваю его местом проживания и языком. Например, есть режиссер Карлос Рейгадас. Для меня он — контекст. Мне интересно, о чем он снимает, как видит. Лично для меня это и есть контекст, и в таком контексте я заинтересован. Речь не о том, что все мы одновременно снимаем или все знакомы друг с другом. И еще я заинтересован в том, чтобы не дискредитировать профессию.
Д.Дондурей. Сейчас это происходит на каждом шагу.
И.Хржановский. Да. Вот сделано 150 дебютов, а вы можете по факту назвать 150 новых режиссеров? Или хотя бы 50? Нет, конечно. А я могу назвать как минимум человек десять талантливых, которые пока еще не дебютировали. Ровно по той же причине, о которой говорил Андрей. Если у тебя есть художественный проект, крайне сложно сделать так, чтобы он совпал с желаниями продюсера и был реализован. Если, разумеется, тебе не повезло и не подвернулся счастливый случай. Вопрос в том, как и по какому принципу создавать союз. Если по принципу фиктивной художественной близости, то это бессмысленно. Потому что с художественной точки зрения мы все снимаем очень разное кино. А вот создать новую систему коммуникации, на мой взгляд, необходимо. Например, у нас сейчас нет ни одного квалифицированного агентства по актерам. Регионы для нас закрыты. В результате кругом одни и те же лица. Я был недавно в Харькове и смотрел спектакли Театра Шевченко, которым до недавнего времени руководил Жолдак. Это потрясающая, мощная труппа. Но практически никто из ее актеров никогда не снимался. Многие выдающиеся артисты 70-х и 80-х годов были из провинции. Сейчас на поиск кадров нет ни денег, ни времени, ни желания. Если бы была возможность обмениваться профессиональной информацией с региона-

ми, было бы лучше для нашего кино. Та же самая проблема с драматургами, операторами, художниками, вторыми режиссерами. Это не вопрос — кто большой художник, а кто нет. Просто необходима система обмена информацией, система коммуникации. Плюс поддержка друг друга в сложных ситуациях. Все помнят историю с Кириллом Серебрянниковым и фильмом «Рагин» — никто тогда не смог вступиться.

Д.Дондурей. Значит, отсутствие консолидации авторов — это все-таки минус?

И.Хржановский. Так я про то и говорю. И в любом случае над нами висит некий пресс, который с какого-то момента окажется и идеологическим, но прежде всего денежный.

Д.Дондурей. Возникает ли у вас потребность в противостоянии этому прессу?

И.Хржановский. Социальному прессу — нет. Я создаю художественный продукт. Кому-то он может показаться художественным произведением, кому-то нет, но законы, по которым я снимаю, — художественные. Абсолютно все равно, есть противостояние или нет. Я не из этого исхожу. Почему я говорю про того же Рейгадаса? Есть еще ряд режиссеров, они живут в других странах и на других континентах, но их ощущение жизни очень мне близко.

Н.Зархи. Но все равно всегда есть чему противостоять.

И.Хржановский. С одной стороны, меня не волнует чужое мнение, с другой — я часто заинтересован на каких-то этапах в некоем партнере для диалога.

Н.Зархи. То есть коридоров «Ленфильма» тебе не хватает?

Д.Дондурей. Профессиональной среды?

Н.Зархи. Я говорю о коридорах старого «Ленфильма».

И.Хржановский. Я в старом не был. Нет ничего плохого в возможности общения. Но не нужно его формализовать, подверстывать под поколение и т.д. Любое натягивание художественной идеологии — это фальшь. Но находить точки пересечения необходимо. Необходима система защиты от опасных ситуаций, которые могут возникать с продюсером, кто бы ни выступал в этой роли — государство или частное лицо. То, о чем я говорю, — это система коммуникаций и обмена информацией среди творческих и нетворческих кадров.

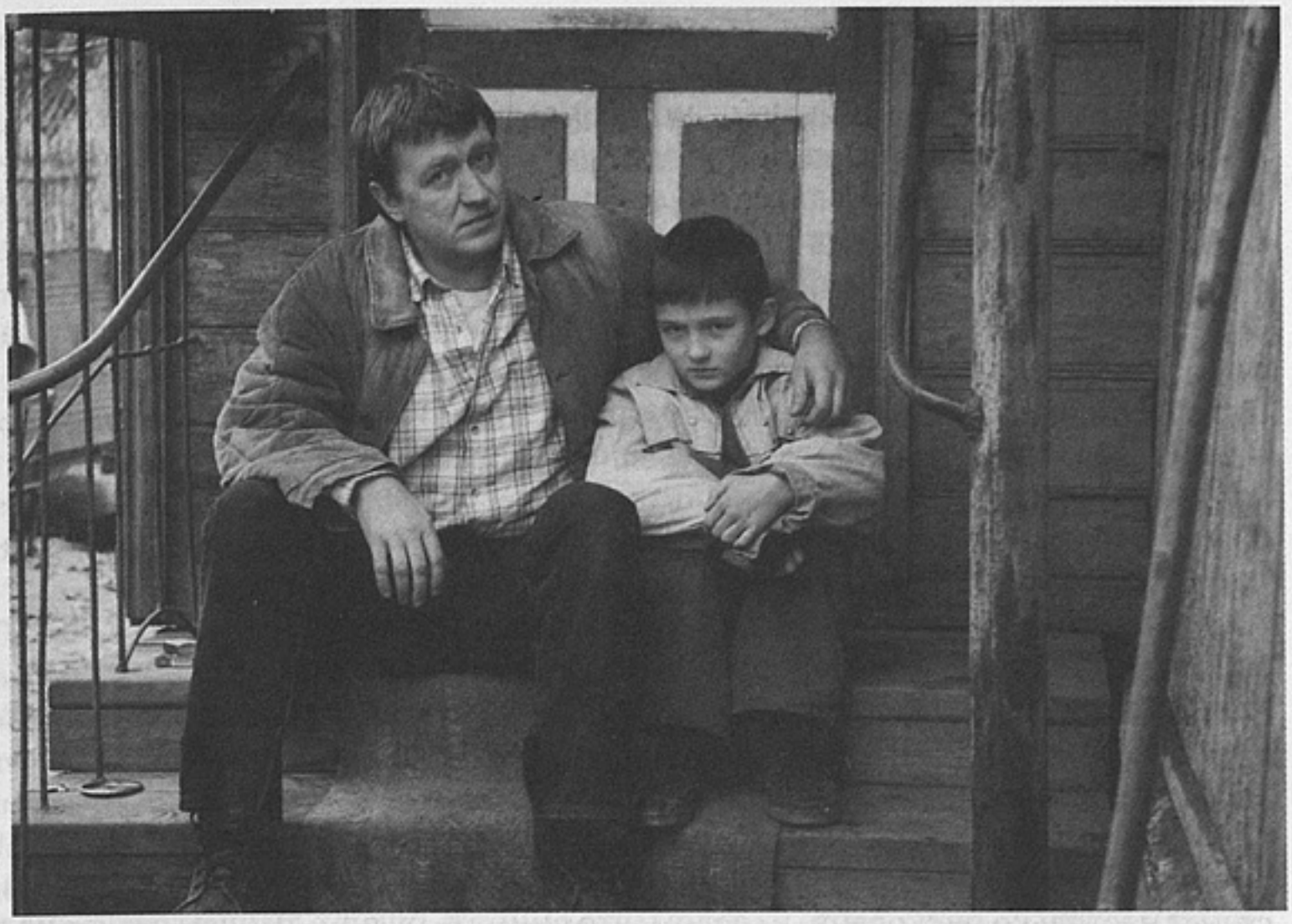
Н.Зархи. Это то, что было в прежних объединениях, когда они были еще хороши, еще до «Мосфильма». То, что мы еще застали.

И.Хржановский. То же происходит с драматургами. В театре есть масса замечательных молодых авторов. Но в кино мы видим пять фамилий: Островский, Коротков, Черных, Володарский, Мурзенко. Они прекрасны, но должны же быть и другие. А ведь дальше возникает обратная история. Люди, которые вкладывают деньги в кино, начинают думать, что можно работать только с этими пятью сценаристами. Или наши «медийные лица» — это фальшивый список, который абсолютно не работает. Мне, кстати, говорил об этом Рубен Дишдишян в связи с «Побегом», когда они проверяли, сколько зрителей идут в кинотеатр на Миронова, и выяснили, что это какие-то доли процента. Это фикция.

А.Звягинцев. Продюсеру нужна точка опоры, вот он и придумывает себе эти химеры: «рейтинг», «медийность»... Он ставит на «проверенную лошадку», потому что недостает отваги и веры поставить на «кота в мешке». Тот, кто ничем не рискует, и получает не так много.

Д.Дондурей. Даже Константин Эрнст, выступая на годовом конгрессе НАТа, сказал: «У нас в стране нет ни одного актера, кто бы увеличивал рейтинг, влиял на него». Включая всех суперзвезд, получающих несметные деньги за смену.

И.Хржановский. Это все так. Поэтому необходима систематизация информации. К тому же банки данных — это тоже рынок. Я считаю, что выиграет тот продюсер, кто вложит деньги в то, чтобы просканировать регионы хотя бы на предмет артистов, но — не на уровне фотографий. Когда я снимал короткометражную работу во ВГИКе, то в актерской базе «Мосфильма» нашел фотографии актрисы, которая идеально подходила на женскую роль, но они не были подписаны, а потом выяснилось, что это Татьяна Самойлова, что эти фотографии сделаны в 50-е годы. Так происходит очень часто. То же самое касается и драматургии. Невозможно самостоятельно прочесть весь объем литературы, который сейчас поступает на рынок.



«Коктебель», режиссеры Борис Хлебников, Алексей Попогребский
Фото М.Ботовой

Д.Дондурей. Для этого есть редакторы.

И.Хржановский. Да, но этот институт у нас фактически упразднен. Посмотрите на тех редакторов, которые работают на сегодняшних студиях. Я не хочу никого обидеть, но...

А.Звягинцев. Можно я приведу пример? Есть одно большое актерское агентство, не буду называть его. Есть актер — звезда первой величины. Он говорит, что за много лет пребывания в этом агентстве он не получил оттуда ни одного предложения — все приходят к нему со стороны напрямую, от режиссеров. Такое учреждение, этакая пиявка, которая, по сути, присосалась к актерам и на них зарабатывает. Работать на актера или зарабатывать на нем? Почувствуйте разницу. Если ты понимаешь, что тебе нужен роялти, то нанимаешь юриста, выбираешь его по рекомендациям и работаешь с ним. У меня, кстати, нет юриста. У меня продюсер, который, представьте себе, предложил мне заключить с ним договор о роялти задним числом, уже после возвращения из Венеции. Работать с таким человеком — просто везение. Но это, скорее, исключение, чем правило. Я думаю, что в кино должны прийти продюсеры, заинтересованные в первую очередь в материале, а не в жажде наживы, в серьезных идеях, а не в честолюбивом желании обогнать Голливуд... Теперь часто случается слышать: «Я произвожу продукт». Я удивляюсь тому, почему это становится терминологией режиссеров. Бродский называл свои произведения «стишками». Он делал это, наверное, из скромности или еще по какой причине, но именовать творчество производством продукта — это не скромность, а скорее симптом тех самых процессов, о которых мы сегодня говорим. Когда жажда сборов отойдет на второй план и когда главной станет потребность в сообщении идей, тогда, возможно, придет другая терминология.

Д.Дондурей. Хорошо. Но демонизировать рынок тоже не стоит. Думать, что рынок плохо устроен, что он направлен против художника, что ничего нельзя сделать, поскольку нужно работать на продюсеров, кассу, рейтинг, звезд, было бы преувеличением. Я знаю, продюсеры гоняются за одаренными режиссерами, расспрашивают про удачные дебюты.

Н.Зархи. Но будем честными, приоритеты всегда остаются за продюсерами: касса, коммерческое кино, жанровые картины, медийные лица. За редчайшим исключением: есть продюсеры, которые делают ставку на так называемое фестивальное кино, артхаус. Продюсера все равно интересует прибыль или хотя бы возврат денег. Демонизировать рынок не стоит, но и не надо его идеализировать.

И.Хржановский. У рынка другие законы. Вопрос не в том, фестивальное кино или не фестивальное. Кино бывает разное, и рассчитано оно на разного зрителя. У нас нет ни системы правильного промоутирования, ни разветвленной, многоуровневой системы кинотеатров, где нашлось бы место и для сложного кино. Если посетителей казино «Голден Пэлас» заставить слушать концерт композитора Бриттена, они придут в понятное недоумение. И нас все время ставят в такую ситуацию: «Вы же не коммерческое, вы же фестивальное кино снимаете». Наш рынок фиктивен. На самом деле спрос на сложное кино есть. И рынок для него тоже есть. Просто он не разработан.

Павел Санаев. Все говорят, что не разработан рынок. А вот вы лично достанете из своего кармана 500 тысяч долларов, чтобы бросить их на ветер? Вы говорите: «Нас не возьмут». А поставьте себя на место человека, которому предстоит потратить тысяч двести на печать копий, еще примерно столько же на рекламу, а он заранее знает, что эти деньги, скорее всего, не вернет.

А.Звягинцев. А зачем он тогда вообще берется за это дело?

П.Санаев. Поэтому и не берется. Мы ведь сейчас говорим про прокатчика. А прокатчик говорит: «Ребята, извините, но на заведомо убыточный прокат я тратиться не буду». С продюсерами другая ситуация, потому что они в подавляющем большинстве случаев запускают фильмы с привлечением господдержки. И многие зарабатывают свой процент еще на стадии производства. Это нормально сейчас, потому что без господдержки производство фильмов станет настолько рискованным делом, что снимать будут в лучшем случае несколько фильмов в год. Но фильм же снимается не только для собственного удовольствия — его надо до зрителя донести. И прокатчик должен видеть, что фильм обладает зрительским потенциалом и что деньги, вложенные в его выпуск, хотя бы вернутся. Так что на самом деле выход фильма на экраны — задача сценариста и режиссера. Кино надо снимать интересное, и не будет никаких проблем с выпуском.

Д.Дондурей. Мне хочется с вами согласиться, но тем не менее я этого не сделаю. И вот почему. Сейчас очень много дебютантов. Каждый год в нашей стране появляется порядка пятнадцати дебютов. Но, действительно, назовите пятьдесят фамилий за десять лет. Кто эти люди?

И.Хржановский. А я могу сказать, какого типа эти люди. Это нетребовательные режиссеры. Такой человек не будет сопротивляться и говорить: «Нет, я хочу, чтобы тут было так, а не иначе». Это сговорчивый соглашатель. В результате сговорчивость отражается на качестве.

П.Санаев. Для яркого кино деньги, прокатчики — это все вторично. Главное — это сценарий и режиссер, у которого есть взаимопонимание с продюсером.

Д.Дондурей. Совершенно верно. Деньги есть, заказ есть, снимается огромное количество фильмов, имеется огромное количество режиссеров. Телевизионное производство — гигантское. Мы находимся на первом месте в Европе по количеству телесериалов.

Е.Гусятинский. Давление рынка безусловно и рыночные отношения никто не отменял.

Д.Дондурей. Их уже никто никогда не отменит.

П.Санаев. А почему их надо отменять? Рынок и есть то, что обеспечивает связь между фильмом и зрителем. И если картина удачная, как в ситуации с «Возвращением», которое произвело впечатление не за счет того, что кто-то придумал гениальный пиаровский ход, то она до своего зрителя дойдет.

Д.Дондурей. Безусловно, Первый канал не кричал бы об этом.

П.Санаев. «Возвращение» получило приз в Венеции благодаря своим художественным достоинствам. За счет этого пошла цепная реакция, и картину, я вас уверяю, все, кто хотел, — увидели. Так или иначе, на видео или еще как-то, но она свое добрала, и о ней все узнали. А то, что она не шла в пятистах залах, этого не могло и быть, потому что это не «Дневной Дозор». Есть еще такой момент: надо знать и представлять своего зрителя. Я был в одном кинотеатре на периферии, показывал там свою картину. Идет фильм, сидят зрители. Один вышел покурить, потом вернулся обратно в зал. Другой вышел сходить за пи-

вом. Я думаю, что же надо им показывать, чтобы они сидели и смотрели. А мне директор кинотеатра говорит: «Они всегда так смотрят. Они и «Титаник» так смотрели, и «9 роту»! И таких маленьких городков очень много. Кинотеатры там без Долби, соответственно, ни картинка, ни звук не воздействуют на зрителей так, чтобы они сидели, вжавшись в кресло. Они приходят, что-то мелькает на экране, а здесь, в зале, у них своя жизнь. Такой зритель выпил пива, отвернулся, потерял какую-то нить и уже не понимает, что происходит. Поэтому ему ближе перенасыщенный эффектами боевик — хоть на пять минут выходи, а вернешься и все перестрелки будут на месте. И естественно, что такая картина, как «Возвращение», не может идти для подобного зрителя в пятистах залах, чтобы он смотрел ее под пиво. Так не бывает. Но те, на кого «Возвращение», или «Коктебель», или «4» рассчитаны, все равно про эти фильмы рано или поздно узнают и смогут их посмотреть.

И.Хржановский. Это не так. Например, моя картина сейчас вышла в прокат. Даже скажу в каких московских залах: в «Формуле кино» на Можайке, в «Формуле кино» на Рублевке, и еще было несколько сеансов в кинотеатре «Горизонт». Очевидно, что если картину не отдали ни в «Ролан», ни в «35 мм», то она бессмысленно вышла в прокат. Дальше скажу, картина Андрея собрала в России три рубля. Так ее выпустили. Вопрос в правильной стратегии. В Европе картина может выйти в трех-восьми копиях, которые «отрабатывают» ее в нескольких городах, и долго не сходит с экранов.

Б.Хлебников. «Куклы» — прекрасный пример. Одна копия собрала очень много.

И.Хржановский. «Пыль» вышла на одном экране. Это вопрос грамотного промоушна, который позволил бы окупаться некоммерческим фильмам. У меня картина стоила около восьмисот тысяч долларов. Эти деньги можно вернуть.

П.Санаев. Ребята, постойте. Мы так говорим, будто отбить затраченные на производство семьсот тысяч долларов — это раз плюнуть! Ничего подобного. Чтобы вернуть эти деньги, вы должны собрать как минимум полтора миллиона, потому что половину суммы забирают кинотеатры. Вот «Первый после Бога» примерно столько собрал, а стоил гораздо больше семисот тысяч, про затраты на рекламу я даже не говорю. Это чистый минус. А фильм, при всех своих недостатках, абсолютно коммерческий. Многие картины оказываются в минусе, но их сборы завышаются, и у людей создается иллюзия, что собрать миллион очень легко.

Алексей Попогребский. Мы бежим впереди паровоза. У всех у нас растут аппетиты. Появились фильмы, которые начали приносить прибыль, а авторское кино потихоньку — лет через десять — найдет свою нишу естественным путем. Мне кажется, все поступательно развивается. Невозможно сделать все сразу. Слава богу, что есть тот же «Статский советник», «9 рота» и т.п.

И.Хржановский. Мы с тобой в другой ситуации находимся. Потому что мы успели в какой-то момент снять первую картину. Нам повезло. Я знаю выдающегося парня Игоря Волошина, а он уже несколько лет не может запуститься со своим проектом. Последние два года он пытается начать снимать коммерческую, но при этом в перспективе весьма достойную картину с Яцурой, но время-то уходит. Я знаю про другие его замыслы, абсолютно художественные, на которые ему очень сложно найти деньги. Именно из-за этой невстречи. «А, ну это авторское. Тогда это невозможно». Поэтому приходится мимикрировать. А это самое опасное.

Е.Гусятинский. Главный вопрос в том, как совместить коммерческие требования с личным выбором.

И.Хржановский. Нет, самое трудное — это объяснить, что и коммерческое кино бывает разным. Многие фильмы, которые создавались как коммерческие, получались абсолютно некоммерческими, прибыли не приносили, не окупались. И наоборот. Например, коммерческим режиссером является Сокуров. На Западе его картины окупаются. Но только не здесь, хотя в России огромный рынок. Потому что насаждается другое представление о том, что такое «хорошо». Люди привыкли к морковке не потому, что они любят толь-

ко морковку, а потому что им ничего другого, кроме этой морковки, пробовать не давали.

А.Попогребский. Люди в целом не так глупы, как мы хотим о них думать. Я очень радуюсь тому, что у нас сейчас крепнет коммерческое кино. Это абсолютно нормально. Если мы хотим заниматься тем, что называется авторским кино, хотя это крайне расплывчатый термин, мы так или иначе должны мыслить себя в некоторой нише. Такова практика всего мира. Во-первых, огромное количество стандартной продукции автоматически вызывает сильное желание увидеть и сделать что-то иное. И вообще обеспечивает возможность появления иного. Во-вторых, всегда есть зрители, образованные, с широким кругозором, готовые воспринимать что-то нестандартное. Возьмем Голливуд. Для меня довольно знаковым фильмом являются «Трудности перевода». Камерное кино, ничего особенного там не происходит. Фильм невероятно простой и невероятно для американцев ностальгический. Ностальгический для того поколения, которое сейчас активно действует и много зарабатывает. Ностальгия уже пошла по концу 80-х годов. Это плач по тем идеалам американской контркультуры и субкультуры, которая нарождалась в конце 80-х — начале 90-х и которая была полностью поглощена масскультом. Я думаю, с кассой там было все нормально, и «Оскар» этому помог. Обязательно должна быть мейнстримовская культура в кино, в театре, в литературе — везде.

Д.Дондурей. Есть она у нас, на ваш взгляд?

А.Попогребский. Она только нарождается. Все мы пять лет назад плакали по поводу того, что зритель не идет на российские картины. Фильмов тогда не было. Были единичные проекты. Был год, когда парадоксальным образом выстрелили, хотя бы в прессе, авторские дебюты. Потом был год, когда выстреливали только крупные проекты: «72 метра», «Ночной Дозор», «Турецкий гамбит» и т.д. Моя мысль крайне проста. Так получилось, что все мы, действительно, удачно стартовали. Это заслуга продюсеров, наша заслуга и заслуга ситуации. Сейчас все сложнее — труднее снимать свое кино. Но это нормально. Системы нет до сих пор, она не сформировалась. Система должна быть в социологическом плане. Должен быть поток чего-то стандартного и качественного (условно говоря, для отдыха), и должно быть что-то необычное, нестандартное. Мне кажется, все идет своим путем.

Н.Зархи. У меня встречный вопрос. Вы правильно привели пример «Трудностей перевода» как скромного фильма, который, уловив ожидания и настроения общества, уловив время, собрал не только свои деньги, но и стал событием, получил «Оскар». Есть ли у вас ощущение, что наше кино так же отвечает сегодняшней реальности? Не ускользает ли она? Вы работаете на художественной территории. Работаете со стилем. Может быть, наша реальность, наше время не даются еще и потому, что они чудовищно бесстильны? А если они и имеют стиль, то годящийся только для комикса, как «Жмурки». С чем связано то, что большинство дебютантов работают либо с абстрактным временем и пространством, с поэтикой притчи, либо с чистыми жанрами, которые тоже отгораживают от реальности? Либо же вообще уходят в ретро, как, скажем, Алексей Герман-младший. Я говорю об отношениях со временем. Возможно, потеря зрителя связана с отсутствием в нашем кино токов времени, матриц современности?

А.Попогребский. Сознательно поставить перед собой задачу поймать нынешние реалии, нынешнее время, его дух — это рецепт неудачи, шаг к провалу. Тому масса примеров из опыта наших маститых режиссеров. Время-то у нас менялось и сейчас меняется так резко и быстро, как ни в одной другой стране. Время настолько скоротечно, что ухватить его очень сложно. Когда этим попытались заняться наши мэтры, то у них ничего не получилось. Все здесь сидящие сняли фильмы, которые являлись попыткой личного высказывания. Лично высказаться по поводу того, что было месяц назад и уже изменилось, в кино очень сложно. Наша власть сейчас ратует за формирование среднего класса, другими словами, за формирование мещанства.

Н.Зархи. Обывателя.

«Собака Павлова», режиссер Катя Шагалова

А.Попогребский. Да, обывателя. С одной стороны — негативный термин. С другой — это нормальный человек, который более или менее устроен в своей жизни. Такой устроенности в начале 90-х ни у кого не было, даже у тех, кто стремительно ковал свои капиталы. Речь идет о том самом формировании системы — мейнстрим, блокбастеры и артхаус. Этот путь, если позитивистски к нему подойти, естествен. И мы идем в этом направлении. Что получим на выходе, я не знаю, но я не вижу проблемы в том, что сейчас людей кормят низкачественным продуктом. Не уверен, что они к нему привыкнут и будут только им сыты. Внутри любого социума есть некоторый запас прочности, который не даст ему провалиться.

Д.Дондурей. То есть вы хотите сказать, что «холера развивается нормально».

А.Попогребский. Протекает нормально, а что будет на выходе — неизвестно.

Д.Дондурей. Вопрос, поставленный Ниной, очень серьезный. Есть такое понятие — актуальность. Возможно, оно не очень точное, но в изобразительном искусстве с ним здорово работают. Актуальное кино, актуальное искусство. То есть то, которое отвечает целому ряду критериев. Например, искусство, которое востребовано думающей аудиторией, отвечает на ее вопросы, задает новые.

П.Санаев. Думать в кино никто давно уже не хочет. В кино ходят развлекаться, а если получится, то заодно и подумать.

Д.Дондурей. Нет, вы сняли картины, на которые ходят думающие зрители...

П.Санаев. Я делал фильм для всех.

Д.Дондурей. Ну хорошо, рефлексирующие, восприимчивые зрители.

П.Санаев. Я, например, считаю, что «Бой с тенью» тоже можно назвать авторским фильмом — по той простой причине, что человеку, который его делал, была интересна эта история и он пытался по-своему ее подать. Кого-то будоражит история про отца, вернувшегося к детям, а кого-то про слепого боксера. Это разные вещи, у них — разная аудитория и разное количество зрителей. Естественно, история про боксера воспринимается более широким кругом зрителей, чем история про отца. У жанрового кино другая артиллерия. Но если история про отца сделана здорово, то она все равно набирает то количество зрителей, которое ей суждено набрать. Но вот если автору интересно только то, что никому больше не интересно, то у его фильма зрителя не будет.

А.Попогребский. Изначально хочется думать, что есть что-то плохое и есть что-то идеальное. Мне тоже казалось, что есть некие идиллии, есть авторское кино. Пока я не попал на Берлинский фестиваль и не был поражен уровнем конкурса. Европа завалена среднеавторским кино очень скверного качества, столь

же стандартного, как и типовая голливудская продукция. Европа завалена фильмами, которые не окупаются. Почти каждый фильм, снимаемый в Европе, дотируется уже не отдельными странами, а конгломератами. Это глобальная проблема. С каждым годом бюджеты растут, они опережают инфляцию во всех странах. Нигде нет идиллии, везде, в любой стране одни и те же проблемы. Суперуспешный Джармуш давно уже снимает на европейские деньги, он в интервью говорил, что в Америке не может найти финансирование.

И.Хржановский. Средняя, некачественная картина живет так же, как она сделана. Но мы живем в огромной стране с огромным населением, с невероятно быстро развивающейся индустрией, с большим количеством кинотеатров. У нас особых проблем в данный момент нет, найти деньги на следующую картину сложно, но можно. Но у тех, кто дебютирует сегодня, проблемы большие. Потому что уже сформировалось представление о том, что такое успешное кино и как можно использовать более или менее талантливого человека: «Ты сначала сними на заказ, а деньги на свой проект получишь после».

Н.Зархи. Так не бывает.

И.Хржановский. Естественно, так не бывает. Но есть огромная аудитория, и я тоже считаю, что у нас очень умный, замечательный зритель, хотя принято считать, что он глуп, что ему не нужно авторское кино. На самом деле — нужно. Я верю, что зрителей фильма «Коктебель» в России не меньше, чем в Великобритании. А по факту меньше получается. Вопрос в том, как стимулировать интерес к такому кино.

П.Санаев. Почему я должен смотреть «Коктебель» в кинотеатре? Без обид, я не пошел в кинотеатр, потому что такой фильм я спокойно куплю на кассете и посмотрю дома с большим для себя удовольствием. Почему я должен бежать в кинотеатр, чтобы посмотреть «Гарпастум»? Вот «Девятую роту» невозможно смотреть на видео — фильм проиграет. Но зачем смотреть в кинотеатре на то, как ребята играют в футбол? Ни один из моих знакомых не пошел на «Гарпастум» в кино. Все, кто хотел, посмотрели его на DVD. А кто еще не смотрел, рано или поздно посмотрит, потому что о фильме говорят, и о нем хочется иметь свое мнение. С подобной проблемой столкнулись в свое время и в Голливуде в начале 90-х — люди сплошь стали смотреть фильмы на видео, и кинотеатры опустели. Тогда индустрия двинулась по пути мегабюджетных фильмов типа «Ван Хельсинга», которые интереснее смотреть на большом экране, и кинотеатры снова заполнились. То же самое происходит у нас — фильмы для кинотеатров — это «9 рота» или «Дневной Дозор». «Коктебель» и «Гарпастум» — кино не для кинотеатров, это тоже надо понимать.

И.Хржановский. Я этого не понимаю и понимать не собираюсь.

Д.Дондурей. Катя, как вы оцениваете этот спор?

Катя Шагалова. Спор беспредметен. Извините, ребята, но сидеть и раздувать щеки, говорить о проблемах зрителей, продюсеров. Проблема одна. Надо иметь достаточное упорство, крепкие рога, чтобы пробить все эти двери, вот и всё. Видимо, мы все сейчас играем в заседание Совета министров, это очень смешно и весело, но все равно у всех цель одна: найти деньги и сделать то, что хочется. Возможно, придется где-то в поддавки сыграть, но есть ситуации, при которых этого нельзя делать — ни в коем случае.

Вот говорят, что при советской власти была цензура, а сейчас цензуры нет. Да все то же самое. В любое время, всегда будут препятствия — это нормально. Понимаете, все должно доставаться с трудом, иначе оно не будет цениться по достоинству. Преодолевать препятствия — норма. Режиссер (если перевести с французского) — это управляющий. Если ты умеешь управлять собой, если умеешь управлять армией людей на съемках, значит, ты разберешься. А если в течение трех лет не можешь найти финансирование, значит, ты еще не созрел для постановки картины. Я не вижу ничего дурного в том, что снимаются сериалы, я с Ильей согласна, что и Фасбиндер снимал замечательные сериалы, и Бергман. Я не совсем понимаю разделение между артом и коммерческим кино, потому что если фильм хорош, то люди пойдут на него. Мне говорят, что моя картина авторская. Ничего подобного. Мы по провинции сей-

час ездили, были в Выборге, в Смоленске... Собственно, просто приехала какая-то картина из Москвы, какая-то «Собака Павлова», люди ничего про нее не знают. И они были тронуты фильмом, подходили ко мне после сеанса и благодарили. Если история заставляет плакать, значит, она и министра не оставит равнодушным, и доярку, и рабочего, и олигарха.

Н.Зархи. Это тоже лукавство. Пусть вам не нравятся определения: «арт», не «арт». Такое разделение существовало во все века, в литературе, музыке, где угодно. Были вальсы Штрауса, и одновременно была совершенно другая музыка. Был Пруст, был Джойс и одновременно...

К.Шагалова. Это мы только сейчас понимаем.

Н.Зархи. Нет. Не сейчас. Их и тогда знал узкий круг людей. Со временем он стал шире. Что лукавить? Все равно, с одной стороны, есть Джон Ле Карре, а с другой — Дарья Донцова.

К.Шагалова. Ничего плохого я в Дарье Донцовой не вижу.

Н.Зархи. Я же не говорю, что это плохо. В одном парижском кинотеатре «Мой друг Иван Лапшин» шел десять лет и собрал в результате такую же кассу, как «Ночной Дозор». Прошу прощения за пример «из личной жизни», но «Депутат Балтики» в итоге вырвался в рекордсмены, потому что за время, что он демонстрировался по всему миру, он собрал огромные деньги. Конечно, Илья прав. Если мы будем иметь в Москве два-три клубных кинотеатра на сорок человек, то авторское кино не найдет своего зрителя. Но это не значит, я вас уверяю, что одни и те же люди будут ходить на «Бой с тенью» и на «Собаку Павлова» или «4». Есть плохой артхаус, есть хорошее коммерческое кино. Это не оценочные понятия, но разделение между ними существует.

А.Звягинцев. У меня есть приятель, которого я знаю лет пятнадцать, и все эти пятнадцать лет он пишет романы. У него их пять, и ни один не опубликован. Возможно, он талантливый человек. Только пока этого никто не знает...

И.Хржановский. Фильм «Пыль» сколько стоил? Три тысячи долларов?

К.Шагалова. Быть такого не может. Это пиаровская акция.

А.Звягинцев. Нет, это правда. Оказывается, можно просто взять видеокамеру у друзей и снять свой фильм. Если тебе есть что сказать, возможности найдутся. Я согласен с Катей. Если человеку суждено быть режиссером, он непременно им станет. Это сложится каким-нибудь удивительным образом. Даже без «крепких рогов». И никакие собрания, ассоциации, учреждения или другие институты в этом и не помогут, и не помешают.

Д.Дондурей. Андрей, вы чистый индивидуалист.

А.Звягинцев. Вероятно.

К.Шагалова. И правильно.

А.Звягинцев. Пусть режиссер снимет свое кино. Возможно, с моей стороны это звучит некорректно и даже заносчиво, но я убежден, что другого пути нет. Если замысел действительно живой, значит, он найдет себе форму для воплощения. Нужно делать то, что ты хочешь делать, терпеливо двигаясь к цели, а не сидеть и ждать чего-то пятнадцать лет, как мой приятель, который, возможно, полагает, что пишет блистательные романы. И режиссеру никто, кроме него самого, не поможет.

П.Санаев. Проблема, которая витает в воздухе, выглядит так: человек, заведомо снимающий то, что мы называем артхаусом, спрашивает: «А почему мой фильм не собирает столько, сколько «Ночной Дозор»?» Я конкретно никого не имею в виду, это такой подтекст. Надо просто четко для себя определить то, что ты хочешь. Или ты хочешь кассовых сборов, тогда делай боевик, комедию... Или поставь перед собой задачу рассказать свою историю, которая тебе близка, интересна, которая не сделает больших сборов, да и бог с ними, пусть, в конце концов, за сборы отвечает продюсер. Если продюсер за такой проект берется, то он свои деньги все равно отобьет. И не надо беспокоиться на этот счет. Самый простой пример — «Солдатский декамерон». На мой взгляд, замечательная картина. Тем не менее она не собрала столько, сколько могла бы собрать, сколько от нее ожидали. Читаешь отзывы зрителей — очень многие не «врубились» в фильм, потому что они думали, что им пока-

жут комедию типа «ДМБ», а это не комедия, значит, тут не обхохочешься. То есть они не настроились на тонкую волну этой картины.

И.Хржановский. Минуточку, если зритель шел на эту картину, как на «ДМБ», значит она была неправильно позиционирована.

П.Санаев. Зритель ведь не такой тупой, чтобы идти на «ДМБ», видеть, что это не «ДМБ», но по инерции продолжать ожидать «ДМБ». Дело не в том, что картину не так позиционировали. Дело в том, что она слишком авторская для больших сборов. Ну и что?! Главное, что она существует, и своего зрителя она все равно найдет.

И.Хржановский. Можно я сделаю маленькую вставочку. Мы все сняли по картине именно сейчас. Я поступал во ВГИК в 93-м году, тогда выпускалась предыдущая мастерская Хуциева, на его курсе учились несколько очень талантливых ребят, но почти все они ушли из профессии, не смогли реализоваться. Потому что не было подходящей ситуации, не подвернулся случай. Так сложились, вернее, не сложились обстоятельства. Мне кажется, важно их складывать не только для себя, но и для следующих поколений.

А.Звягинцев. Помилуйте, разве для нас их кто-нибудь складывал? Я это говорю не в смысле претензии, а в том плане, что так было всегда. Деньги — это кровь. Если организм живой, то она непременно будет по нему циркулировать. Если же организм мертв, его не оживить, что бы вы ни придумывали. Вместе со мной на актерском факультете человек тридцать учились. Мало кто из них продолжил актерскую карьеру, и почти ни один не реализовался в подлинном смысле этого слова. Так, знаете, что-то, где-то поигрывает. Так происходит с очень многими поколениями. И с этим ничего не поделаешь.

Д.Дондурей. Есть несколько объективных вещей, не зависящих от режиссерского цеха. Они связаны с тем, что у нас очень быстро произошла кинотеатральная революция, от слова кинотеатр. Нам удалось уговорить государство не запрещать американское кино в России, не вводить квотирование. Это случилось в 2001 году. Я написал десять ведомственных бумаг на эту тему, доказывая, что тот, кто будет запрещать в России прокат американских фильмов, нанесет гигантский ущерб нашему кино. И за семь лет Голливуд принес сюда огромные деньги, которые перестроили всю структуру зрительских ожиданий, вызвали тренд патриотизма, подготовили появление ряда прокатных компаний-мейджоров — «Каро», «Гемини», «Вест» и т.д. А ведь их интересуют только деньги. Но если бы этого не произошло, то мы не имели бы сегодня тысячу сто прекрасных залов. А через два года мы будем иметь две тысячи таких залов. В минувшем году наши кинотеатры собрали четыреста миллионов долларов, а в этом мы соберем полмиллиарда, через два года обгоним Испанию.

А.Звягинцев. Да, но что показывают в этих кинотеатрах?

Д.Дондурей. Разное, блокбастеры в первую очередь. Но по-другому быть не могло.

А.Звягинцев. Пусть всегда так, а Музей кино закрывается параллельно с этим процессом.

Д.Дондурей. Это разные процессы.

И.Хржановский. Вот сейчас закрыли Музей кино, если закрыть ваш журнал, закрыть журнал «Сеанс», закрыть «35 мм» и перепродать кому-нибудь «Ролан», то все вообще вырубится.

Д.Дондурей. Согласен. Но я говорю о другом — о том, что все экономические механизмы работают у нас очень быстро. Три года назад русское кино собирало на рынке 5 процентов всех сборов, а в 2005-м уже почти 30 процентов — благодаря телевизионным боссам, которые увидели здесь несметные ресурсы и деньги. Я не оцениваю качество «гамбитов» и «девятых рот», но этот процесс набирает обороты, привлекает к себе гигантский интерес потенциальных инвесторов, заставляет звонить и спрашивать: «А что там в вашем кино сейчас происходит? У меня есть лишние пятьдесят миллионов долларов...» Они, конечно, хотят только прибыли. Они хотят вложить и побыстрее вернуть деньги. К чему я все это говорю? К тому, что в развитой индустрии есть разные сегменты рынка, и к тому, что продюсеры будут постепенно обучаться.

«4»,
режиссер
Илья Хржановский

А «Гарпастум» и «4» провалились из-за неправильного программирования в прокате.

Я хочу вернуться к главной проблеме. Констатируем, что рынок развивается. Но почему-то актуальное кино не снимается. Даже в самом простом смысле — кино, которое тяготит людей чувствующих, думающих.

П.Санаев. А что у людей болит? Вот самый большой вопрос. Вы вот знаете, что у людей болит?

Д.Дондурей. Знаю. Невероятный страх перед происходящим — раз. Чудовищное падение морали, уничтожение многих культурных табу — два. Невероятное количество экзистенциальных проблем — три. Люди не понимают: прошлая советская жизнь — это хорошо или плохо? Им каждый день рассказывают, что она была чудесной. Они живут в бурно развивающейся стране, а уверены, что живут в погибающей. Им врут на каждом шагу, ничуть не меньше, чем при советской власти, им твердят — от патриарха и министра культуры до Никиты Сергеевича, что будущее в прошлом. Людей с экрана телевизора сводят с ума, дурачат, запугивают...

Н.Зархи. Но, с другой стороны, ты сам как социолог не раз справедливо говорил, что сегодня основная аудитория кинотеатров — это достаточно обеспеченные молодые люди от четырнадцати до двадцати пяти лет. Неужели они такие запуганные? По-моему, напуганы пенсионерки. А у тех, кто ходит на «Бумер» и на «Дневной Дозор», все в порядке, они не запуганы.

Д.Дондурей. Да я, в общем-то, не про испуг сейчас говорю, а про то, что актуальные темы у нас есть и что они очень серьезные. И, что очень важно, эти темы не противоречат сюжетам блокбастеров, поэтике массового и зрелищного кино, на котором продюсеры собирают большие деньги. Одновременно речь идет о том кино, которое обращено к более продвинутым людям, к «профессиональным», размышляющим зрителям.

П.Санаев. На самом деле никто ничего не понимает. Нет фильмов, отражающих понимание нашей жизни.

Д.Дондурей. Мне кажется, наше общество болеет. Несмотря на поступательное развитие, достижения экономики, множество очень существенных вещей не осмысляется. Но важнейшие экзистенциальные проблемы в нашей культуре, особенно в кино, не схватываются, не рефлексируются.

К.Шагалова. Вам не кажется, что нашему обществу свойственно болеть морально? Психотип такой.

Д.Дондурей. Нет. Очень многие достижения нашего кино как раз не связаны с общественными болезнями. Возьмите 20-е годы, когда мы в интеллектуальном, в эстетическом плане были по-настоящему сильными, возьмите романтические 60-е, упаднические 70-е, лучшие советские картины — в них нет болезни. Хотя жизнь была покруче, чем сейчас. Речь идет о фильмах как массовых, так и авторских, которые обращались к вневозрастным аудиториям, тех, что останутся в истории кино. Касса не имеет к этому никакого отношения. Медленно или быстро, но она будет расти, ее критерии окончательно определятся, и через три года вам всем будет легче, поверьте мне. Вы будете снимать кино. О чем? Какое? Что вы своим зрителям скажете?

И.Хржановский. Если общество растеряно, то все мы точно так же растеряны. И поэтому раздроблены. И поэтому все говорим о своем личном и на своем личном языке.

К.Шагалова. Это совершенно естественно, нельзя же ожидать, что появится режиссер, который в своем фильме даст рецепт выздоровления всего общества.

Д.Дондурей. Только так и бывает.

А.Звягинцев. Я соглашусь, что путь к актуальности — это путь внутрь самого себя.

Д.Дондурей. Может быть. Если говорить о серьезном, настоящем искусстве, о больших художниках, — это прежде всего новое содержание, еще неизвестные смыслы, которые не отделены ни от формы, ни от стиля, ни от своего времени.

Б.Хлебников. Есть состояние монолога в кино — это как раз то, что происходит сейчас, а есть состояние, когда люди рассказывают об одном и том же, перебивая друг друга, идут в одном направлении, — это называется «волной».

Д.Дондурей. Появились же такие «волны» в иранском, датском, южнокорейском кино.

Б.Хлебников. Я не историк и не социолог, но у меня есть большое подозрение, что раздробленность есть везде — и не только в кино, и не только в России. Такое сейчас время. Это ни хорошо и ни плохо.

Д.Дондурей. Верно. Но я посмотрел недавно спектакль «Эмилия Галотти» по Лессингу, его привезли из Берлина. В Германии, как известно, сейчас работают четыре-пять выдающихся театральных режиссеров. Лессинг, конец XVIII века, классицизм — и невероятно актуальное, современное искусство, с мощным посланием.

Е.Гусятинский. В то же время я согласен с Алексеем. Европейское кино в затяжном кризисе. В Италии, в Испании, даже во Франции ничего не происходит. Пожалуй, исключения составляют Англия, Дания, возможно, Германия. Тем не менее даже очень средние европейские фильмы все равно описывают, схватывают реальность, по крайней мере, ее фактуру — первый план. И типы поведения, ментальность, социальные конфликты тоже отражаются. Не говоря о том, что на двадцать средних картин приходится одна выдающаяся. В нашем кино современность пропадает, с ней не работают даже на уровне фактуры. С чем это связано? С тем, что все дестабилизировано, с тем, что время у нас меняется со скоростью света?

Б.Хлебников. У нас, наоборот, все стабилизировано. Возьмите наше кино 60-х — оно возникло как реакция, контрреакция на фашизм и, соответственно, на сталинское время. Нужен ли нам подобный стимул? Думаю, что нет. Тогда реакция была очень мощной, это был переворот. Сейчас, напротив, все спокойно. И в Европе, и у нас, в общем.

К.Шагалова. Движение есть только в Москве и Питере, все остальное потихоньку вымирает.

И.Хржановский. Мне кажется, все очень индивидуально. Если тебя волнуют какие-то вещи, то они могут выражаться и через современную фактуру, и через несовременную, это не имеет большого значения.

Д.Дондурей. Но, согласитесь, ретро как-то уж очень много.

И.Хржановский. Это ретро не находится на художественной территории. Я поэтому в самом начале сказал про контекст, он для меня шире чем то, что про-

исходит в России. Существуют какие-то общемировые тенденции. Вы знаете, что у нас верующих 3 процента населения, но, что потрясающе, в Европе тоже 3 процента верующих, хотя у них религия не находилась восемьдесят лет под запретом. Но когда вдумаешься в то, что здесь происходит, конечно, ощущение трагическое. То, что наша страна вымирает, понятно по количеству населения. Статистика отмечает, что лет через 30—40 наше население будет равно населению современной Франции. Я уж не говорю о росте фашизма, о невероятном национализме.

Современный мир — хотя положительный рост налицо — устроен довольно драматически, по-моему, даже трагически. Возможно, так было всегда, это зависит от того, кто как чувствует. Но всмотритесь просто даже в цифры: в России было почти сто лет геноцида — первая мировая война, революция, сталинкие чистки, вторая мировая война, эмиграции. За последние десять лет несколько миллионов человек эмигрировали. Я сейчас работаю над картиной про ученого и не смог найти ни одного среднего хорошего физика моего поколения (для консультации) — все уехали. Это трагический момент и тяжелый материал. А если материал тяжелый, то скажите мне, какому продюсеру или инвестору было бы интересно за него взяться? Я знаю несколько очень острых сценариев — и по тематике, и по высказыванию. Нет, не про то, что «здесь плохо, а там хорошо», не на этом уровне. Я уже упоминал Волошина, который не находит средств для реализации своих замыслов, а они очень актуальны. Конечно, можно снимать на видео, но есть же идеи, которые требуют определенных средств. Поэтому здесь тоже есть конфликт. Актуальные проекты есть, но они не реализуются или реализуются в меньшем количестве, чем могли бы.

Д.Дондурей. Ваши зрители болеют теми же самыми проблемами, о которых вы сейчас говорите.

Н.Зархи. Картина «4» была более чем актуальна. Одни ее интерпретировали как антипутинскую, другие — как антирусскую...

И.Хржановский. Это вопрос интерпретации. Я фильм делал, исходя из своих очень личных ощущений себя и близких мне людей, а не из того, что здесь происходит.

Д.Дондурей. Как вы ощущаете вписанность нашего кино в мировой контекст? Чувствуете ли, что наше кино маргинально, второсортно? Изредка нам присуждают «Золотых львов», но, в общем, наши авторы обижены. Являемся ли мы конкурентоспособной страной, участвующей в мировом кинопроцессе?

А.Попогребский. Я думаю, что мы мировая страна и становимся ею с каждым днем все больше и больше. Всегда в мире есть мода на национальную кинематографию: иранскую, китайскую, корейскую. Российское кино тоже было в моде — в перестроечное время. Потом она угасла вместе с самим кино. И ладно. В данный момент такая мода была бы преждевременной и вредной. Подождем, когда 150 дебютов перестанут быть статистикой. Единой, монолитной, гомогенной «волны» в новом российском кино нет. Есть очень достойные отдельные фильмы. Что будет дальше? Посмотрим по нашим третьим, четвертым фильмам, посмотрим, кто придет в этом году, в следующем. В 2005-м ярких откровений международного масштаба в нашем кино не было. Были очень крепкие сильные работы, которые, кстати, заметили и оценили в других странах. Обязательно должно крепнуть и формироваться коммерческое кино. По поводу фестивального кино: ужасно обидно делать фильм исключительно для фестивальной публики. Я думаю, никто из нас целенаправленно на это не идет. Но участие в фестивалях полезно и для внутреннего рынка — это идет на благо всем.

Б.Хлебников. Полностью согласен. Единственное, что добавлю: все равно мы для Европы, как ни странно, остаемся страной, на которую может быть мода. Поэтому, конечно, мы не участвуем в процессе полноценно, а участвуем как некая экзотическая страна. К нам проявляют любопытство. Мы — другие, и это очень хорошо видно по нашему документальному кино, которое востребовано на Западе. Я думаю, европейцы очень сильно боятся России и им

очень приятно смотреть на нас как на «черных». Идиотское слово «чернуха», но ее приятно смотреть, потому что она немножко успокаивает.

Е.Гусятинский. Есть ли у вас потребность сломать этот сложившийся стереотип?

Б.Хлебников. Режиссерам вредно думать о таких вещах, вредно говорить. Это стратегические вещи, которые не имеют никакого отношения к затеям, к идеям, к сценариям. Вредно все это просчитывать.

Д.Дондурей. Мы хотели понять, как вы ощущаете сложившуюся ситуацию.

Н.Зархи. Андрей, со времен вашей первой громкой картины прошло много времени. Почему?

А.Звягинцев. Поиск замысла, его формирование требуют времени.

Н.Зархи. То есть причина не в деньгах, а, скорее, во внутреннем состоянии.

А.Звягинцев. Не скорее, а именно так. К тому же прибавились и некоторые объективные причины, по которым съемки, запланированные на лето 2005-го, перенеслись ровно на год. Небольшую часть материала мы уже отсняли осенью, но основная экспедиция намечена на август-сентябрь 2006-го. Так что, действительно, перерыв будет большим.

Д.Дондурей. А что думаете вы о связях с мировым контекстом?

А.Звягинцев. У меня нет мнения на этот счет. Единственное дополнение. У Платона есть блестящая фраза: «Поэт должен творить мифы, а не рассуждения». Благодаря вам мы попали в такую ситуацию, что вынуждены рассуждать, хотя это совсем не наше дело. В особенности, если разговор касается проката или нашей встроенности в мировой контекст. Я просто не знаю и, боюсь, никто из нас не знает, что будет. Почему вдруг востребовано корейское кино? Я не думаю, что это мода, скорее, там какие-то вибрации начались, и кино там стало событием.

П.Санаев. В Корее вдруг стали делать очень интересные фильмы. Если завтра станут делать интересные фильмы во Вьетнаме, мы тут же начнем их смотреть. И смотреть их будут везде.

Д.Дондурей. Павел, а вы как считаете: являемся ли мы равноправными участниками мирового кинопроцесса?

П.Санаев. А зачем об этом вообще размышлять. Мы все время говорим о Европе, но в Европе сейчас настолько неинтересно, что о ней можно даже не задумываться. Я вам честно скажу, мне совершенно все равно, увидят мое кино, например, во Франции или нет. Мне важнее, чтобы его смотрели в России.

Д.Дондурей. А как же мировое кино?

П.Санаев. Мировое кино — это огромная развлекательная индустрия. Мировое кино сводится к Голливуду, на котором все держится. Если мы можем работать на уровне этой индустрии, то мы автоматически становимся востребованными и в Европе, и даже в Америке.

Д.Дондурей. Бекмамбетов получил там работу.

П.Санаев. Третий «Дозор» он снимает в Голливуде. А копии второго сейчас идут в США. Вот, пожалуйста, пример, когда фильм соответствует мировому уровню, мировым стандартам и является конкурентоспособным. Конкурентоспособность зависит от качества продукции. Это я сейчас говорю о развлекательных фильмах. Если кино социальное, то оно может быть замечательным, великолепным, художественным, но все равно останется внутри страны. Оно касается вещей, которые понятны только нам и никому больше не интересны, и не надо пытаться кого-то ими заинтересовать.

И.Хржановский. Мне интересен мировой художественный контекст. Он для меня един. Я не разделяю его по критерию «свое — чужое». А моды формируются социальными, политическими и денежными механизмами. В частности, мода на азиатское кино была сформирована американо-европейской компанией «Фортиссимо», когда два очень умных человека вложили туда много денег и стали получать прибыль. Мне кажется, то, чем я занимаюсь, — это штучные вещи, которые могут нравиться или не нравиться. Они не работают по принципу «национальный — ненациональный». Мне кажется, на Западе сейчас так много огромных проблем (терроризм, глобализация), что смотреть

«Последний уик-энд», режиссер Павел Санаев

кино только потому, что оно из России, никто не будет. И в этом есть положительный момент. Если наши картины идут за рубежом, это прекрасно. Еще, конечно, было бы замечательно, если бы они шли здесь. Для меня очень важно, чтобы то, что я сделал, встретилось с российским зрителем. К сожалению, в случае с фильмом «4» эта встреча оттянулась на полтора года и произошла в довольно уродливой форме. Я не сомневаюсь, что людей, заинтересованных в настоящем кино, в России не меньше, чем в других странах. А перспективы нам не известны.

К.Шагалова. Может быть, я идеалистична и наивна, но мне бы не хотелось ощущать себя объектом или субъектом моды. Думаю, что мы можем составить конкуренцию Европе, у нас есть такие возможности.

Д.Дондурей. Вы сможете снимать на английском и участвовать в большом мировом кинопроцессе?

К.Шагалова. А почему бы нет? По-моему, наша профессия интернациональна. Дело еще в том, что у нас замечательная русская школа, которая не может пропасть.

Н.Зархи. Андрей, и еще один вопрос к вам. Я так поняла, что вы контекст берете не вширь, а именно по вертикали. Вы себя чувствуете в контексте традиции, в контексте истории кино. Другие, наоборот, хотят видеть себя в горизонтальном, то есть в современном контексте.

А.Звягинцев. Мне очень интересны и близки братья Дарденн. Их герои, их истории идеально вписываются в вертикаль, мифологический стержень легко сплавляется с современностью, и ты уже забываешь о том, актуально это кино или нет. Кто-то сегодня уже говорил о том, что важна не фактура, а экранная история. Фильм «Дитя» — это просто чудо.

К.Шагалова. Потому что он понятен всем.

А.Звягинцев. Именно. «Актуальность», «современность» — это не отзывается в душе и никогда не будет отзываться. А замыслы, как известно, рождаются в душе.

Записал Е.Гусятинский

Р Е П Е Р Т У А Р

«Прогулка в Карабах», режиссер Леван Тутберидзе

«Поверх барьеров»

АНАПА-2005

Анапский «Киношок» — Открытый фестиваль кино стран СНГ и Балтии — уникален для его участников не только из-за реальной возможности в рассветные или закатные часы входить по белому песку в прозрачные волны, бликующие на сентябрьском солнце, но и из-за того, что, проводя, как и положено, фестивальные дни с утра до вечера в просмотровом зале, можно хоть в какой-то полноте, безусловно, лишь иллюзорного приближения увидеть на экране ту жизнь, к которой сегодня в реальности мало кто впрямую причастен. Жизнь, скрытую от нас за барьерами, за которыми чем дальше по времени, тем хуже видно.

Год рождения «Киношока» совпал с годом распада СССР. Сегодня такое совпадение не кажется случайным. Ведь вот уже четырнадцать лет хотя бы на эти десять дней фестиваля у зрителей возникает ощущение, что можно сохранить, ну, разумеется, не общее культурное пространство (что уже даже самые стойкие идеалисты считают несбыточным), а просто неизбывный интерес друг к другу. Мы же были соседями, с кем-то жили в одном доме, с кем-то на одной улице, с кем-то в одном городе, а теперь мы все куда-то переехали — в какую-то новую жизнь. И, понятное дело, каждый из нас на этом новом месте испытывает нормальное человеческое желание — узнать, а как там те, которые остались? То есть нам кажется, что они остались, а мы уехали. Хотя им, видимо, кажется ровно наоборот. Кто более прав в данном случае не столь важно, главное — мы разъехались.

А «Киношок» позволяет нам вспомнить о наших то ли старых друзьях, то ли старых знакомых, узнать хоть что-то об их существовании не по газетным официальным сообщениям, а практически в прямом смысле слова — с глазу на глаз. Тем более что фестиваль предлагает такое количество разных программ и такое количество фильмов, что какое-то представление о современной туркменской, эстонской, грузинской… *забарьерной* жизни возникает. Правда, при этом не надо обманываться — по одному-двум конкурсным фильмам из того же Таджикистана о сегодняшнем состоянии таджикской кинематографии мы можем лишь догадываться. Поэтому буквально каждый фестивальный фильм волей не волей воспринимается как прямое свидетельство

о той реальности, которую он представляет. Хотя в контексте национального кинематографа вполне возможно, что он ей не столь адекватен, как какие-то другие, на Анапский фестиваль не попавшие. Но это уже вопрос доверия к отборочной комиссии, который, конечно же, зрителя в зале вряд ли волнует. Так как главный итог «Киношока» не просто обычный для любого международного фестиваля, когда оцениваются лучшие произведения искусства. Здесь возникает еще и добавочный смысл. Ведь на «Киношоке» мы оцениваем сегодняшние фильмы стран СНГ и Балтии в контексте бывшего советского кинематографа и той жизни на местах, которую мы если не знали на личном опыте, то худо-бедно, да представляли — слишком много единообразного у нас было. Однако теперь мы смотрим на нее еще и как бы со стороны — дистанция, которая нас разделяет, диктует свои законы. И поэтому благодаря фестивальным просмотрам «Киношока», особенно если делать это из года в год, можно проследить не только за тем, что меняется в жизни той или иной страны, но и увидеть воочию то, что остается незыблемым, несмотря ни на что. И такой фестивальный опыт, во многом экспериментальный и шоковый, тоже по-своему уникален. У нас появляется взгляд, как писал Пастернак, — «поверх барьеров».

Четырнадцатый «Киношок» от предыдущих тринадцати отличался главным образом тем, что на нем разнообразнее, чем когда-либо, было представлено грузинское кино, так что кто-то из многочисленной грузинской фестивальной диаспоры пошутил, что нынешний фестиваль надо было бы назвать «Открытый фестиваль кино стран Грузии, СНГ и Балтии». Поэтому вполне закономерно, что Гран-при получил фильм «Прогулка в Карабах» Левана Тутберидзе, а приз за режиссуру — фильм «Тбилиси — Тбилиси» Левана Закарейшвили. Правда, третий по значению приз — за сценарий — получил туркменский фильм «Девичий пастух» Юсупа Разыкова.

Кроме того, на этом «Киношоке» была очень большая программа короткометражных картин. В международное жюри конкурса «Шорт-шок» вошли директора самых крупных фестивалей короткометражного кино из разных стран — из Германии, Франции, Израиля, Испании, Португалии. Приз за лучший короткометражный фильм получила российская картина «Маленькая Екатерина» Ивана Головнева.

Мы предлагаем вниманию читателей ряд рецензий на фильмы-призеры «Киношока», а в рубрике «Разборы» — обзорную статью о конкурсе короткометражного кино.

Татьяна Иенсен

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Сказка про колобка

Пытаясь в новых условиях сохранить тлеющий огонек былой общности — культурного пространства бывшего Союза, — «Киношок» много лет был смотром фильмов «для архива». Старые студии разваливались и годами занимались долгостроем, который при показе оставлял впечатление чудом сохранившихся стратегических запасов советского многонационального искусства. Новых студий, производящих кино на независимые от госзаказа деньги, в независимых государствах еще не было. Поэтому торжествовал поэтический кинематограф Средней Азии, который понемногу подпитывался заказами международных фестивалей. Казалось, что казахи с киргизами и их герои, вольные друзья степей, а также узбеки со своими комедийными чудаками — это и есть безальтернативные победители странного международного фестиваля, поддерживающего миф о былой империи. Однако на этот раз в лидерах большого конкурса оказались другие фильмы и другие авторы — Азия в этом году утратила пальму первенства. Недаром много лет ведущая пресс-конференции фестиваля Ирина Шилова чувствовала себя немного в растерянности. Раньше она представляла работы своих старых товарищей, зная о них всю подноготную. А на этот раз появилось много незнакомых имен.

Леван Тутберидзе, чей фильм «Прогулка в Карабах» получил Гран-при «Золотая лоза», в отличие от постоянных гостей «Киношока», не учился в Москве. Данных о нем немного. Родился в 1959 году, учился в Тбилиси, снял всего три фильма («Последняя молитва Назаре», 1988; «Тени прошлого», 1995, «Прогулка в Карабах», 2005). Осторожные намеки на то, что он участвовал в боевых действиях, никто не уточняет, где и когда это происходило неизвестно, хотя можно вообразить, как партизанил режиссер. Пышную фразу в пресс-релизе о том, что он призер многих международных фестивалей, стоит отнести на счет гостеприимства устроителей «Киношока» и отсутствия точной информации. Зато, судя по высказываниям грузинских товарищей, Тутберидзе,

«Прогулка в Карабах»

Авторы сценария **Ака Морчиладзе, Ираклий Соломонашвили**

Режиссер **Леван Тутберидзе**

Оператор **Горан Павичевич**

Композитор **Нукри Абашидзе**

Звукорежиссер **Михаил Хоудек**

В ролях: **Леван Доброджинидзе, Миша Месхи, Нуца Кухианидзе, Давид Иашвили, Георгий Гачечиладзе, Нино Касрадзе, Роберт Стуруа, Дарья Дроздовская, Физули Мамедов, Ильгар Джахангиров, Аветик Саносян, Гагик Мелкумов, Артавазд Палоян, Левон Сидилян**

Аиси

Грузия

2005

действительно; очень заметная фигура нового грузинского бизнеса и кинобизнеса, в частности. Кино он снимает на свои деньги («Прогулка в Карабах» обошлась в 900 тысяч долларов, что для грузинского кино почти сопоставимо с бюджетами Питера Джексона), и, кроме прочего, владеет собственной киностудией и кинотеатром в центре Тбилиси. Однако, увы, поговорить с режиссером не удалось, потому что в Анапу он не приехал, поскольку делал английские субтитры к своему фильму для представления на Европейскую кинопремию.

То, что у «Прогулки в Карабах» были весомые шансы попасть в число призеров «Киношока», казалось ясным с самого начала. В Анапе никто не следует негласному фестивальному правилу приберегать фаворита на финал. И «Прогулку» показали в один из первых дней. Уже само название привлекало внимание — соединение взрывоопасного Карабаха и легкомысленной прогулки. К тому же поездки вокруг да около — самый распространенный сюжет интернационального фестивального кино, жанр благодатный, вольно дышащий и дающий автору практически безграничные возможности по части неожиданных поворотов и возникновения новых персонажей буквально из воздуха.

Тутберидзе полностью использовал выигрышный сюжет-экскурсию, поэтому *на первый взгляд* «Прогулка в Карабах» — не политическое повествование, а рассказ о приключенчески-деловой поездке за наркотиками двух молодых тбилисцев из «потерянного поколения» начала бурных 90-х. Фильм снят с отчетливой отсылкой к стилю Эмира Кустурицы периода «Подполья», что вполне уместно, поскольку бурлящий «кавказский котел» как геополитическое место действия ничем не хуже, чем «балканский котел» — такой веселенький адский кошмар. Сходство стиля можно посчитать и результатом определенной поэтической близости людей, рожденных в горных районах, где издавна смешиваются народы, культуры и языки. В данном случае речь о работе сербского оператора Горана Павичевича, который, впрочем, никакого отношения к Кустурице не имеет, а принадлежит к тому племени кинематографистов-космополитов, которые путешествуют с камерой по миру и с равным энтузиазмом снимают дешевый британский трэш-хоррор (вроде «Острова проклятых») и российский телевизионный мусор (вроде сериала «Бальзаковский возраст»). Скорее всего, именно работа с Тутберидзе даст возможность Павичевичу обратить на себя внимание и поучаствовать в серьезных кинопроектах, потому что его камера — явный соавтор фильма, создающий его нервную ткань. Половина картины виртуозно снята на крупных планах в трясущихся по ухабам и пыли машинах. Оператору удалось показать оба типа движения — и то, как автомобиль «трется» о пейзажи за окном, и то, как бурно меняются настроения внутри кабины. Честно говоря, этот эффект остался самым ярким воспоминанием от фильма, и лично мне очень обидно, что операторский приз фестиваля получил не Павичевич.

В общем, по части изображения в картине все в порядке. С сюжетной схемой — тоже. А вот с героями и с той самой геополитикой, от которой все же никуда не спрячешься, бедновато. В конце концов речь в фильме действительно идет о карабахском конфликте, вернее, о его последствиях. И показаны они глазами чужого — залетного грузина, не участника, но невольного соучастника. Герой картины Гио — совсем молодой парень, который, судя по туманным намекам, успел повоевать в Абхазии, разочароваться в войне, в которой «брат идет на брата», поссориться с богатым и влиятельным отцом, противодействующим желанию сына жениться на девушке «не их круга», и по слабости характера попасть в компанию наркоманов и картежников. Его мучит собственное безволие, которое дало любимой Яне повод сделать аборт. Ему неприятны тбилисские порядки, которые при войне или при мире традиционно строятся на кумовстве, коррупции и нелепых в своей провинциальной чванливости сословных предрассудках. А главное — у него есть настоятельная потребность уехать, вырваться из этого круга, в котором он вертится как белка в колесе. Сам Гио не наркоман. Он просто соглашается повезти друга Гоглико — наркомана-растамана, прохвоста-прихвостня мелкопоместной мафии, довольно мерзкого типа, как бы актер ни старался превратить его в симпатягу бездельника, — на своей машине куда-то на границу с Азербайджаном, где расположены торговые точки кавказской наркомафии. Задача вполне легкомысленная — «успеть к «Клубу путешественников». Плюс потребность Гоглико — «десять баб сменял бы на метадон».

Однако парни, стартовав под бодрую музычку, быстро сбиваются с пути, натыкаются на блокпосты всех воюющих сторон и оказываются в плену. (После просмотра фильма некоторые гости фестиваля рассказывали о таких «прогулках», когда, к примеру, выехав со своей дачи на бэтээре за пивом, они приезжали прямо на линию фронта и оказывались участниками очередной революции.)

Сначала друзья попадают к мусульманам азербайджанцам, которые отбирают у них машину и избивают их обоих. Потом Гио бежит с пленным армянином, оставив Гоглико в заложниках, и попадает в ласковый плен братьев по вере, один из которых — вылитый Че Гевара. Гио тоже начинает чегеварить с этими партизанами, хотя отдает себе отчет в том, что «братья» попросту не собираются его отпускать домой.

Туда же приезжает группа стрингеров из России, что наконец добавляет в кипящий «кавказский котел» спорящих народов примиряющую краску — образ общего врага, с которого начались все беды. Что характерно, языком межнационального общения тем не менее является русский, особенно зажигательно звуча в тех сценах, когда все сражающиеся стороны дружно клянут Россию. Однако еще одну этническую краску вносит журналистка, сообщая, что она еврейка. От большого ума русско-еврейская стрингерша принимает Гио за настоящего легионера-наемника и видит его супергероем своего репортажа, какие отлично улетают, как горячие пирожки, на европейские телеканалы. Гио же от полной безысходности делает с ней любовь, а не войну, поскольку к последней у него таланта нет. После этого ему вместе с телевизионщиками удается убежать и от армян, на этот раз прихватив с собой пленного азербайджанца, который становится выкупом за друга, оставшегося в плену на той стороне. Тут уже выясняется, что при таком раскладе грузины и азербайджанцы тоже братья навек. После очередного братания парни возвращаются в Тбилиси к «своим баранам». Один — к властному отцу, который, расплатившись с местной милицией, перехватившей «прогульщиков», встречает сына крепкой оплеухой. Другой — к собственным наркокурьерским проблемам, которые и придали всему путешествию острый привкус Кустурицы.

А что Карабах? Да так, к слову пришелся. Да и «Прогулку в Абхазию» снимать было бы не так весело. Несмотря на жаркие межнациональные споры, которыми наполнен фильм, грузинский колорит, полный некоторого самолюбования и чувства непричастности хотя бы к этому конфликту, все полирует. Режиссер периодически переходит на пафосные тосты, интонация которых нивелирует дискуссионный накал сюжета. Тем не менее ему не удается скрыть тот очевидный факт, что бездумное употребление объятий, поцелуев и слова «брат», столь любимых народами Кавказа, ничего здесь не обозначает. Все равно остаются *свои* и *чужие*, и *свои* всегда правы. Если бы фильм снимали в Азербайджане, то прогулка хороших парней за наркотой объясняла бы, что Нагорный Карабах находится внутри государственных границ этой страны. Если бы снимали в Армении, то парни, прогуливаясь, доказывали бы, что Нагорный Карабах в большинстве своем населяют армяне христиане. Ну а у Грузии есть возможность сделать самую хорошую мину при этой плохой игре: это не наша война. Конечно. Война всегда ничья. Только людей она засасывает, как пылесос. Один из персонажей рассказывает, как бросил одну жену в Москве, другую в Киеве, третью в Ереване и, приехав в Карабах, чтобы бабушку похоронить, уже семь лет партизанит с летальным исходом для других людей.

Попытка сделать пацифистскую картину с героем, для которого «мое дело — сторона», полностью провалилась. В пресс-релизе говорится, что герой пережил испытания, чтобы ощутить внутреннюю свободу. Но тогда получается, что внутренняя свобода — это радость колобка, который и от дедушки ушел, и от бабушки ушел. Но мы-то знаем, что на всякого колобка своя лиса найдется и что внутренняя свобода — это и есть главное испытание для любого мыслящего человека, существование которого ни в каких условиях свободным быть не может. Лучше бы автор, сделавший, в общем, хорошо придуманную картину, снятую вольной камерой, органично соединяющую изображение «под документ» и аттракционно-постановочные сцены, полностью отказался от идеологии, чем ставить на ее место такую хлипкую и инфантильную идею «революции колобков». В конце концов Кустурица, который на этой теме собаку съел, давно пришел именно к этому выводу.

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Осколок целого

«Тбилиси — Тбилиси»
Автор сценария и режиссер **Леван Закарейшвили**
Операторы **Арчил Ахвледиани, Георгий Масхарашвили, Георгий Беридзе, Бадри Васадзе, Заза Цомая, Сулико Мелашвили, Гела Чинчаладзе**
Художники **Коте Джапаридзе, Гоги Татишвили**
Композитор **Нияз Диасамидзе**
Звукооператор **Гурам Гогуа**
В ролях: **Нино Тархан-Моурави, Георгий Накашидзе, Георгий Мгеладзе, Георгий Масхарашвили, Эка Нижарадзе, Берта Хапава и другие**
Национальный киноцентр Грузии при участии Фонда Бадри Патаркацишвили, ABK Studio, L.Zakara Studio
Грузия
2005

Леван Закарейшвили снял фильм о Тбилиси конца 90-х, о том, как люди его родного города пережили нищету и угасание привычного уклада жизни. Он так и сказал: «Это моя боль. Если вам интересно на это смотреть — смотрите». На «Киношоке» режиссера признали лучшим.

...Усмешка закралась сюда случайно, по привычке и в полусне — когда рано утром задребезжал телефон. «Который час?» — гуманистки они, эти женщины в твоей постели. «Час вина и веселья», — это не ей, это себе. Привычная разминка, для тонуса — нет того интеллигента, что не усмехнется в лицо серым будням. «Сделай что-нибудь с телефоном». Действительно, что можно сделать с телефоном? «Слушаю. Дато у телефона».

А потом начинается узнавание этого общего кошмара — перестроечного хаоса. Его как-то пережили, но чувствовать что-либо по этому поводу, может быть, оказались способны только сейчас — по прошествии спасительного времени.

Место действия — рынок, потому что все остальное перестало существовать. Все вышли на этот городской пятачок, чтобы обменять то, что осталось, на то, что осталось у кого-то другого. Профессор торгует маргарином. Когда студент заглядывает в его будку на консультацию, маргарин воруют. Ловить воровку никто не будет — изможденная женщина взяла кусок безвкусного жира от бедности. Торговка семечками примостилась со своим мешком рядом с профессорским маргарином. Местный милиционер ее гоняет, а профессор приносит ей страницы своей диссертации на кульки. Немая (замолчавшая после гибели родителей) девушка просит милостыню — ее ждет в заброшенном вагоне про-

студившийся брат. Обаяшка вор, сорвиголова лет семнадцати, высматривает то, что плохо лежит, и тех, кто слишком откровенно смотрит на его старшую сестру, — от ее подлой женской доступности он сам не свой. Славный парень по прозвищу Гаврош стучит на своем барабане о чем-то другом — что было, что будет... Дато, безработный сценарист, снимает здесь фильм. Для себя. Знакомые его одобряют: «Профессор торгует маргарином. Министр у него продавец. Не кино разве?»

Леван Закарейшвили столь серьезен, что эта фраза звучит по меньшей мере неуместно. Обстоятельства исключают иронию. Кругом лес рубят, и щепки летят. Большинство в одночасье превратилось в щепки, и они ему дороги, оказавшиеся вдруг ненужными кусочки большого дерева, которым неизвестно почему так распорядились. Он не хочет смотреть на это сквозь призму художественного вымысла — насколько это возможно. И хотя фильм — как ни парадоксально — все же история одного вымысла (Дато и из осколков окружающего собирает свою придуманную историю — он пишет сценарий), все же режиссер как будто держит себя за руку, смотрит, чтоб не двигалось не в такт действительности перо и не оказалось под взглядом кинокамеры ничего, что погрешило бы против духа времени. В сущности, жизнь здесь только слегка просеяна, разобрана на истории, и герои разве что подобраны с особым тщанием и любовью, чтобы к каждому из них успеть привязаться.

Иногда надо, чтобы творческие амбиции отступили перед драматизмом реальности — пусть само время проступит на пленке. Для режиссера это принципиальная позиция. Герой фильма напишет свой сценарий только для того, чтобы в финале отдать его торговке семечками — на кульки. С финала картина и начиналась: развязка — это единственное, что знал о своем фильме режиссер десять лет назад.

В разрушенной Грузии съемки фильма растянулись на много лет. Это было мучительно: за это время актеры умирали, дети вырастали и менялась жизнь. Автор закончил его через силу. Если угодно, повинуясь чувству долга — долга художника.

Вероятно, в его упорстве очень много советской закалки. Он учился в Москве и начинал тогда, когда были не столько культурные границы, сколько культурное единство, и оно противостояло системе. Феллини считался общей классикой, чиновник — общим врагом, а поэт везде был больше, чем поэт.

У художника — пусть и уличного — и в фильме особая судьба. Герои сообща и кое-как перебиваются в тяжелые для каждого из них времена. Кроме одного — подростка Гавроша, который стучит на своем барабане на рыночной площади. Он не грустен, он не сожалеет об ушедшем и не чувствует тяжести наступивших времен. Другого времени он просто не знал. У него есть своя гордость (он не собирается играть в кафешке для подвыпивших гостей, даже если ему за это заплатят), свое призвание. Он ходит в консерваторию. Однако когда его место на рынке оказывается занято, он не выдерживает. Кругом сколько угодно других пристанищ — но это место он не может отдать. Он по-детски обижается, вложив всю меру отчаяния, что отпущена на жизнь, в эту именно секунду. И когда кто-то пытается занять маленькое обжитое место, что облюбовал себе музыкант, — что-то сдвигается в мире. На помощь бросается вор — тоже еще ребенок, случается драка и приносится случайная жертва. И не выдерживает профессор такого житья: он закрывает свою лавку и больше никогда не вернется. Дато, зашедший показать профессору свой только что написанный сценарий, оставляет его тетушке с семечками. Что, впрочем, не важно — оказалось, что жизнь и художник написали одну и ту же историю.

Гражданин по мере создания фильма не раз грозил вытеснить созерцателя и философа, нарушить строгое чувство времени — особенно в начале, годы назад. Режиссер хотел не только фиксировать течение жизни, он воевал с власть имущими. Он хотел высказать все власти в лицо, этим последышам коммунистической системы и обломку империи, лично «товарищу Шеварднад-

зе». Потому и снимал в фильме только своих друзей — тех, кто готов был держать за такую искренность ответ.

Для режиссера существовали власть — и все остальные: в этом смысле фильм — черно-белое пространство. Всех, кто по эту сторону, можно понять. Всех, кто по другую, можно ненавидеть. В эти родные для Дато кварталы власть и деньги имущие не заходят. Разве что им понадобится кого-нибудь по дешевке купить или наказать за то, что этот «кто-то» не продается.

Вот и Дато «удостоился чести» — предложили сделать клип по случаю передачи контроля над таможней колумбийцам (!). А он больше слышать про это не может — как продают страну оптом и в розницу. Таможенник с лоснящейся физиономией стал в тупик: этот парень от денег отказался да еще наговорил каких-то слов — родина... Обидеть, наверное, хотел. Надо же — понялтаки. Закажет профессиональный мордобой соответствующим органам — благо полковнику нужно вызволить с таможни просроченное пиво своего брата-бизнесмена. Тем более что на подчиненных опасный продукт проверил — выжили.

Власть имущие договорятся за его спиной, но рядом с Дато полковник появится в разгар расправы — прекратить «произвол» подчиненных. Благотворитель. Отец родной. Химически чистый экземпляр перестроечной номенклатуры. У этой номенклатуры такое лицо, что можно считать, что «в лицо» она свое получила. Правда, удар был нанесен уже без удовольствия и убежденности в том, что здесь корень зла.

Во-первых, сменилась власть. А во-вторых, открылись другие черты времени — стало понятно, что мы, быть может, обрели больше границ, чем хотели. Что мешают они не сильным мира сего — остальным. И близ этих нововозведенных частоколов бродят художники, цепляют кожей зазубрины и заглядывают в щели, где теперь каждый по отдельности прячет свою нищету и свою печаль. «Здесь теперь каждый камень на сердце носит». Таких мест много. Это — Тбилиси.

Чувство везде вроде бы одно, но разрушающих страстей в нем больше, чем единства. Леван Закарейшвили воевал в Абхазии и был ранен. Дато — имя его друга, который погиб там, и одна из сцен фильма снята на кладбище у его могилы. Он живет в другом государстве. Оно все изрезано границами, что проложили по дорогам бывшей страны, сквозь культурные общности и поперек каждого сердца, разделив его на две половины: с одной стороны — ностальгия, с другой — ненависть. Где этот рубеж, в точности неизвестно, но если пересечешь — будут стрелять.

И все же...

Название фильма режиссер взял с таблички вагона, который стоит без движения в том районе Тбилиси, где он прожил много лет. «Тбилиси — Тбилиси» — место отправления и место назначения. Надпись печальна — есть в ней бессмысленное движение, замкнутое пространство, застопорившаяся жизнь. Что-то застряло там, в глубине души, и вагоны застыли, и все будет так, пока не уляжется эта война, это смятение и эта бессмыслица.

В картине есть разрешение этой ситуации. Заброшенный вагон облюбовали потерявшие родителей дети — он теперь служит им домом. Уже невозможно себе представить, что он отправится куда-то, тронется с места и двинется вдаль, до неизвестного пункта назначения, по таинственным дорогам размеренного кем-то пути. И все же он трогается, и разделяет детей, увозя без спроса одних, бросая других, нарушая родственные связи, оставляя печаль даже у тех, кого, быть может, ждет лучшая судьба... Выхода нет — даже в снах, даже в фантазиях. Нет, не время вина и веселья. Печальное время. Таким оно застыло под рукой режиссера, таким он его отдал на суд зрителей, без разбора границ и загородок — и был понят. Иногда это единственное, что можно сделать по ту и другую сторону баррикад.

Используйте прокси-сервер

В связи с отказом официального руководства Узбекистана провести независимое расследование андижанских событий и с проведением в настоящее время показательного процесса над участниками трагедии депутаты Европарламента потребовали ужесточения и введения новых санкций против этой страны.

Главу Института по освещению войны и мира Галиму Бухарбаеву власти вынудили закрыть офис.

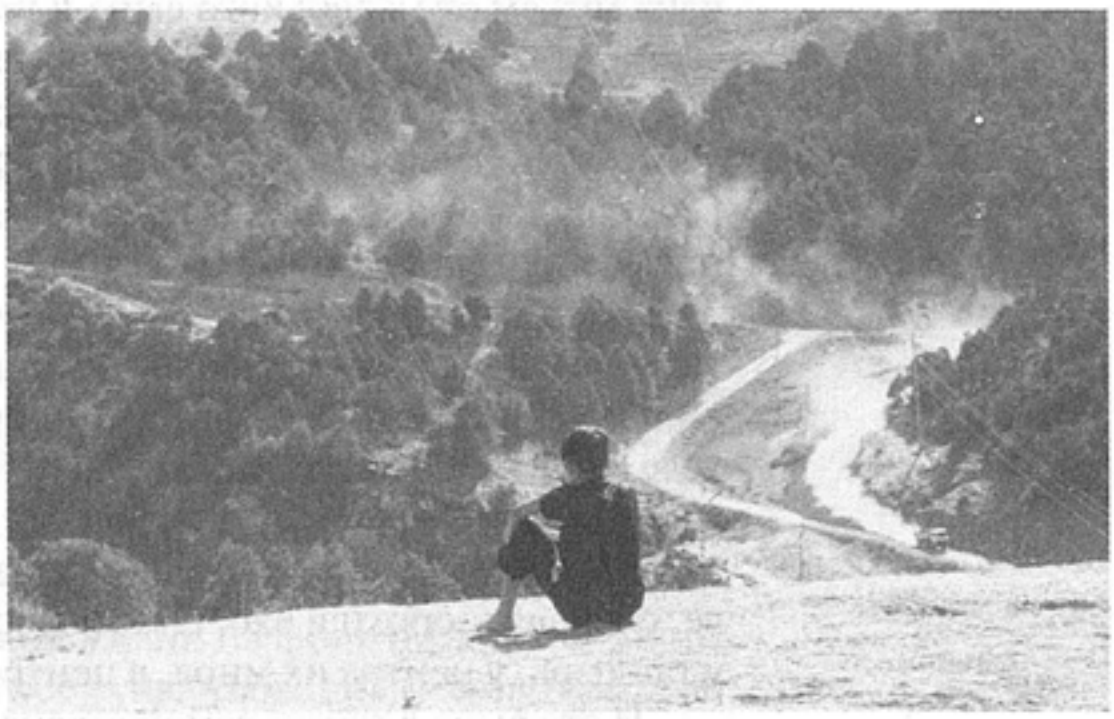
Узбекские власти освободили правозащитницу Елену Урлаеву, которая ранее была признана невменяемой и отправлена на психиатрическое лечение. В августе Урлаева была арестована за распространение политической карикатуры.

А сразу после майского вооруженного мятежа в Ферганской долине в продлении узбекской визы было отказано полусотне волонтеров Корпуса мира, международные наблюдатели под эгидой НАТО не допущены к расследованию событий.

Ибрагим Мирзажонов назвал себя лидером молодежной организации «Шиддат» и заявил, что к нему применялись пытки.

18 октября в Министерстве по делам культуры и спорта Узбекистана прошло собрание директоров и художественных руководителей всех ташкентских театров и управлений по культурно-массовым мероприятиям, где им было объявлено, что в этом году, как и в прошлом, елок, то есть костюмированных елочных представлений, не будет. Кроме президентской елки во Дворце дружбы народов, продюсируемой одной из дочерей президента.

Правозащитница Мутабар Таджибаева была арестована накануне ее вылета в Ирландию на международную конференцию правозащитников... Три адвоката жалуются, что не могут встретиться со своей подзащитной,



«Девичий пастух»

Авторы сценария **Юсуп Разыков, Эркин Агзамов**
Режиссер **Юсуп Разыков**
Оператор **Хатам Файзиев**
Композитор **Джамшед Изамов**
В ролях: **Эльнур Абраев, Лола Элтоева, Фархад Абдуллаев**
«Узбекфильм»
Узбекистан
2004

статья — вымогательство, совершенное особо опасным рецидивистом, наказывается лишением свободы от десяти до пятнадцати лет.

В Узбекистане начинаются два новых громких политических процесса. В этот раз судят лидеров «Солнечной коалиции» — объединения, в течение нескольких месяцев претендовавшего на роль конструктивной оппозиции Узбекистана. Перед судом предстали Санджар Умаров, председатель «Солнечной коалиции», и Нодира Хидоятова — координатор и второе лицо в этом объединении. Процессы будут закрытыми.

Вечером в пятницу популярная в Ташкенте видеотека при Центральном Доме офицеров (ЦДО) была закрыта узбекскими правоохранительными органами за распространение фильмов «Страсти Христовы» и «Кинси».

В этой самой стране, в солнечном Узбекистане, где еще недавно даже оппозиция была «солнечной», Юсуп Разыков сделал «Девичьего пастуха». Фильм про тринадцатилетнего мальчика, который живет в солнечной стране. Где воздух прозрачен, горы сини, автобус в глухой провинции ходит точно по расписанию, где чинара притулилась под скалою, где жужжит над ухом вечная пчела... А больничные стены окрашены в такой успокаивающий зеленый цвет, и доктор в белом халате обеспокоен тем, что мальчик не носит очки, которые носить нужно. Разыков снял 77 минут, ну, не романа воспитания, но уж точно рассказа возмужания — про взросление человека в течение суток. По степени же и природе поэтичности он снял, несомненно, пастораль. Причем пастораль в самом прямом смысле литературоведческого слова — светлое поэтическое произведеньице о пастушке (см. название фильма).

Юный Джамшид считает своим долгом блюсти Мастуру, жену брата, уехавшего на неопределенный срок на заработки. А потому он «девичий пастух». Еще он постоянно держит в поле зрения одноклассницу — поэтому он тоже пастушок, но уже влюбленный. Он страшно раздражен и настроен против невестки — это из-за нее он сам себе не принадлежит, повсюду должен ее сопровождать: не может восточная женщина быть одна. Наверное, он бы тоже хотел уехать в Термез, куда направляется учиться одноклассница, но права не имеет, он один теперь в семье мужчина — мир семейный на нем держится. Без таких, как он, — никуда. Вот мир других семей не держится вообще, и они разлезаются по швам. Миловидная соседка за женскую самостоятельность отлучена мужем от маленького сына и уезжает в никуда. Отец другого семейства сбегает туда же, видимо, в Россию, мигрантский плавильный котел.

А семья тут по-прежнему ценность, со всем ее гнетом и центрами — вроде того тандыра, который голыми руками роет и глиной обмазывает в деревенском дворе невестка. Мир патриархален, мужчина — его опора, а женщина — за ней глаз да глаз... Но от глаз Мастура и сбежала — на обратном пути из больницы, куда они с Джамшидом ездили проведать больную мать. Мастура обменялась взглядами с водителем автобуса, вполне целомудренными, он и вообще смотрел на нее через зеркало, но на Востоке знают — на самом деле это взгляды нескромные... И Мастура — от греха — вышла из автобуса в неурочном месте на горной дороге и исчезла. Джамшид искал ее всю ночь в горах. Видел гадалку и горящие глаза в темноте, и форелей в прозрачной воде, слышал шорохи и эхо. Стал взрослым. А Мастуру нашел в родном дворе, у тандыра, у центра их мира, в центре их мира.

И это было в той же самой стране, откуда поступают на веб-сайт новости, с которых начат этот текст. Из той страны, где милицейская форма, как утверждает художник Шавкат Абдусаламов, стала национальной одеждой — столько там «правоохранительных органов». Откуда в ужасе сбежала моя знакомая Элеонора, руководитель скромнейшей «Женской программы» института «Открытое общество», — чтоб не быть обвиненной в финансовых махинациях, как это уже случилось с ее коллегами из других НПО. Откуда, наконец, раздавался отчаянный вопль кинооператора, молившего не указывать его фамилию в каталоге одного третьеразрядного кинофестиваля... Оператор был убежден, что каталог дойдет до спецслужб и за сотрудничество с опаль-

ным журналистом (с которым он снял вовсе не политический документальный фильм) его настигнет ужасная госкара.

Разыковская пасторальная прозрачность произошла из той же страны, что и тираническое самоуправство, и несправедливости, и закрытые политпроцессы, и жалобы, и бегства, и вопли. Но эта пастораль хитрая — при всей своей поэтичности она как-то не скрывает ни патриархальности среды, ни архаичности отношений, ни несвободы человека, ни даже экономических, как ни странно, проблем — идут же по мигрантскому этапу соседи Джамшида. И тут «Девичий пастух» *рифмуется* с объявлением на той же «Фергане.ру», явно адресованном юзерам из Узбекистана, где действует и цензура доступа в Интернет: «Что делать, если провайдер заблокировал доступ к сайтам? Используйте прокси-сервер!» Прокси-сервер — это посредник между вами и миром при выходе в Интернет, заместитель главного компьютера, хранящий анонимность вашего выхода в мир. Что-то вроде того Разыков и использовал в «Пастухе»: посредником между реальностью и правдой высказывания о ней стал прокси-сервер буколики. И это — явное художественное и мировоззренческое достижение. Эстетика Разыкова совпадает с текущей политикой, как эстетика отрицания языковых норм Маяковского и Платонова совпадала с постреволюционным разломом всех основ. Менее громких аналогий и не найдешь... Вот президент Каримов пытается достичь процветания без демократии, а режиссер Разыков стремится достичь полноценности драматургии без видимого конфликта. И снимает критически здравую буколику — жанр уникальный и возможный лишь в культурах, которым традиционно и органически свойственно иносказание.

И — не смейтесь — почему-то «Девичий пастух» показался мне тем ответом, который давно должен был быть дан жовиальным Востоком программно-манифестационно-суицидальным мыслителям-европейцам, Михаэлю Ханеке и Мишелю Уэльбеку, например.

В свободном, интеллектуальном и в целом благополучном западноевропейском мегаполисе умирают, покидают, бросаются из инвалидных кресел в лестничные пролеты и массово «съезжают с глузда». По Уэльбеку, так ничего другого там и не происходит. А в бедной, глинобитной, традиционалистски-фундаменталистской центральноазиатской глубинке листва просвечивает на осеннем солнце и подросток перестает себя стесняться и надевает наконец очки. И у всех есть надежда.

В мире, где все благоустроено, где есть свобода, свободы и службы соцобеспечения, — там нет счастья. А там, где Каримов с его тоталитарным неофеодализмом, — там полнота жизни и полно обыкновенных чудес. И это для меня — достойный ответ восточного миросозерцания западному миропониманию.

Там, где все организовано разумно и подобающе, Уэльбек с Ханеке видят вездесущий, обыденный и каждодневный ад прямо-таки дантовских свойств (каждый грешник за свой грех в своем страдании). В ситуации, где всё против — против человека, против здравого смысла, против прогресса и развития (что кто под этим ни понимай), — Разыков создает идиллию... «*Идиллия* (греч. eidýllion) — поэтический жанр (в античности вид буколики), изображение мирной добродетельной сельской жизни на фоне прекрасной природы. В переносном — мирное беззаботное существование (*обычно иронически*)». Энциклопедический словарь.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Частные хроники. Диалоги

Наше время я называю периодом победы паранойи над шизофренией и, естественно, отстаиваю в этой войне права шизофрении.

Режиссер Александр Шапиро

«Путеводитель»
Автор сценария и режиссер **Александр Шапиро**
Оператор **Павел Олексиенко**
Композитор **Евгений Кекух**
В ролях: **Алексей Горбунов, Владимир Горянский, Виталий Линецкий, Георгий Дрозд, Алла Сергийко, Евгений Гладий, Константин Шафоренко, Владимир Ямненко, Александр Ройтбурд**
Lazaretty Reproduction
Украина
2004

В кадре — шашлычки, пивко, водочка, колбаска и что-то неразборчивое. Пленка плохая, любительская, архивная (или якобы архивная). За кадром шумит море. В кадре едет поезд, движутся какие-то механизмы. За кадром грузинский распев. В кадре — несколько мужчин выпивают-закусывают, слышно слово «шняга», дикий, захлебывающийся смех. Дальше идет титр с какой-то абракадаброй про то, что надо ли поразить копьем ворота города, чтобы стать его собственником, или нет. Затем мужской голос печально сообщает, что его семья эмигрировала в Израиль в 67-м году, и рассказывает байку про погибшего космонавта Комарова. Тайная измена жены космонавта Любаши приравнивается к некоей тайне, окутавшей отсутствующую мать героя. Но на зрителя вываливается сразу столько не слишком понятных фактов и топонимов, не говоря уж о мешанине любительских кадров, что загадка матери, проиллюстрированная ворвавшимся в черно-белую нарезку цветным кадром с купальщицей на надувном матрасе, как-то забывается. Работяги с мотозавода на Сырце, фарцовщики у валютного магазина «Каштан», школа и дворовые футбольные матчи, в которых принимал участие отец, его олимпийка и приемник «Хитачи», проданный в честь отъезда в Израиль, — все это скороговоркой летит сквозь чужое детство. Черно-белые заснеженные елки, снятые из окна вагона, мелкими очередями

прострачивают красно-розовый цветной брак пляжных сценок и уходящий из порта теплоход. «Я в срочном порядке тяжело заболел, — признается голос, — чтобы остаться». Остаться в Киеве.

Весьма смело (ведь его можно сразу же обвинить в плагиате), оттолкнувшись от небуквально, но точно процитированного документального фильма Виталия Манского «Частные хроники. Монолог», автор фильма отправляется в плавание по своим «частным хроникам», разыгранным в диалогах. Но мы пока об этом не знаем — продолжается монолог «от автора». Тождествен опыт автора опыту режиссера или нет — точно это выяснить, думаю, никому не удастся. В датах рождения у них разница лет в десять, да и все остальное не слишком совпадает, включая родственные связи с городом Киевом. По автобиографической легенде Александр Шапиро родился во Владивостоке, рос в Ханты-Мансийске, окончил мореходку в Ленинграде, после чего десять лет профилософствовал неизвестно где, став в результате клипмейкером в Киеве. Но режиссер Шапиро, как выяснилось, большой мастер гнать пургу — все его интервью полны «лапши на уши», которую он явно учился навешивать, чтобы избегать прямых и скучных ответов на вопросы, проясняющих анкетные данные. Вот типичный пример его речевой графомании: «Возможность возможна во всем — при любом стечении обстоятельств и во всех вариациях, которые ты себе можешь представить. Способы мышления абсолютно тождественны способам реакции материй. И никакой диалектики нет. Все сразу гармонизируется, не нужно вникать в мотивацию».

Что ж, действительно, не нужно. Ведь видно сразу, что автор вовсе не ищет мгновенного понимания — он просто хочет зацепить, заинтересовать и предлагает вместе посмотреть, во что все это выльется. Да и название «Путеводитель» намекает на то, что по разным путям нас провезет водитель-экскурсовод и разные места славного города Киева покажет — Дарницу, Рыбачий остров, Батыевку, Оболонь. Однако адреса называются быстро и подряд, их слишком много, чтобы уловить, где же жила, скажем, тетя Сима, первой приютившая мальчика. Так она и зависнет над городом, как шагаловские влюбленные, а голос тем временем доверительно сообщит нам: «Я умер в Самтредиа. Дело было в мае 1987-го». Столь очевидный парафраз фильма Манского — там был голос, уместивший свою жизнь между полетом Гагарина и гибелью «Адмирала Нахимова» 31 августа 1986-го, — обескураживает. Но это — подвох. Во-первых, автор через десять минут резко свернет с этого пути, просто прилюдно распевшись в правильной тональности. Во-вторых, трагическая тема «полной гибели всерьез» тут если не травестируется, то подменяется именно что «читкой»: смерть оказывается выходом книги, и не дай бог нам, взрослым циничным людям, читать когда-нибудь тот подростковый бред, который (к счастью, очень быстро) вываливает на нас автор в главке «Выдох». И вообще монолог — не самая сильная сторона режиссера Шапиро. Его сила в диалоге.

На обложке промо-диска с фильмом «Путеводитель» указан его жанр: «Кино для чтения». И правда, Киев, путеводителем по которому вроде бы является эта картина, здесь не показан, а рассказан. Причем так, что сроду не забудешь. Если, конечно, разберешься в путанице незнакомых и часто сленговых названий мест и заведений, из которых соткана карта современного города. Если не заблудишься в ироничных сюжетиках и подначках. Однако это все не означает, что фильм надо слушать, а не смотреть. Смотреть там очень даже есть на что — картинка местами прямо-таки завораживает, а прихотливый монтажный ритм заставляет пристально вглядываться в ускользающие детали десятка новелл, составляющих «Путеводитель».

Вот красивая и самодовольно-наивная девушка Кристина въезжает на шикарном кабриолете в Киев с Житомирского шоссе. Она рисуется перед камерой, которой слишком пафосно, напоказ обещает показать Город Солнца. По бетонке рядом с ней мчатся исполненные декоративной свободы байкеры. А белая стрелка дорожной разметки меж тем поднимается с асфальта и указывает куда-то в небо — чистая галлюцинация. Сквозь забавные бытовые

сценки и разговоры о реальных ценах, маршрутах, адресах ночных клубов, кинотеатров и памятников Киева вспышками-флэшами проступает история — от Бабьего Яра, форсирования Днепра и расстрела футболистов киевского «Динамо» во время войны до обычной хроники жизни города в разные годы. Документальные съемки наползают на тщательно разыгранные эпизоды, и они отражаются друг в друге, искажая пропорции. И не поймешь, что же именно цементирует этот киноклип в единое целое, оправдывая и назойливую эгоистичность монтажа, и банальность грамотных красивостей, и гремучую смесь из узнаваемых приемов Джармуша, Муратовой, Фасбиндера, раннего Сокурова и зрелого Германа. Энергия — слово сегодня, к сожалению, обесцененное. Но оно больше всего подходит к этому фильму, который звучит, как оркестр. Недаром скамейки на заброшенном стадионе сняты так, что стали похожи на пюпитры, оставленные куда-то сбежавшими музыкантами. Недаром диалоги похожи на оперные дуэты — каждый по-своему музыкален, но смысл сказанного иногда доходит только за счет «муратовских» повторов.

Однако и сюжет, и смысл в этих диалогах, безусловно, есть. В первом из них, к примеру, обсуждаются маршруты передвижения клубной молодежи Киева — от Зеленки на Парковой аллее (по-видимому, это летний танцпол в Зеленом театре, от которого давно остались рожки да ножки) до какого-то новоукраинского «Люксора» на Харьковском. Беседуют два тусовщика — молодой да ранний, который шныряет с правого берега на левый в поисках загулявшей «малой», и видавший виды бывший хиппи-»системщик», который мечтательно нудит про «клубную культуру» Лондона. То, что для одного «фридом» на Фрунзе, в системе координат другого оказывается тем, что в советские времена называли «сараем» в парке имени Фрунзе. Ну а уж что такое «утюги на Большевике», никто из них не расшифровывает. Зато расшифровывается то, что халявные after-party в Киеве называют «авторами». Этот диалог плавно переходит в другой, где проговариваются цены на такси, если, скажем, поехать на «автора» в «Синема» («там сегодня Фашист»), а оттуда опять на правый берег («правый берег — понятие растяжимое»).

В другом диалоге замызганные подростки, укрывшись в какой-то бетонной щели, составляют каталог кинотеатров, среди которых особо отмечены те, куда бесплатно проходят беспризорники, потому что, нанюхавшись клея, становятся невидимыми («в «Украине» несколько раз не срабатывало, а в «Киевской Руси» всегда»). В модном клубе «Авалон» две прекрасные и никчемные девушки, разжившиеся большими деньгами, в манере Ренаты Литвиновой планируют, где бы провести модный показ. Они упоминают самые парадоксальные места, включая Бермудский треугольник («где центральный загс»), Лавру, крематорий и мемориал Бабий Яр, но в итоге решают, что проще ничего не выдумывать, а главное, не платить по счету. В бильярдном зале не слишком трезвая, но очень гордая своим городом молодая киевлянка так перечисляет достопримечательности двум «гостям столицы»: «Можно к Родине-матери сходить — там гильотина в экспозиции прикольная. Еще я помню, как одного негра развели, сказали, что каждую ночь ровно в двенадцать Родина-мать ударяет щитом о меч. Есть и музей, достойный упоминания, напротив «Домашней кухни», там динозавры. Нас в школе раз пять туда водили. Там глисты в пробирках есть. Еще есть памятник в районе Киев-товарный, там, где мальчик лебедя душит. На Русановке есть кладбище домашних животных. А улиц Щорса у нас, например, четыре. Два кинотеатра «Спутник». Андреевский спуск — это вообще находка для туриста. Там дом Булгакова и смотровая аллея и еще внизу смешной Самсон, раздирающий пасть льву. Лев такой, как кошечка... А еще где-то, там же на холмах, сатанисты по ночам собираются». Есть этюд, снятый в рембрандтовских тонах, про супружескую пару, которая хочет из своих Беличей переехать в более приличное место, а на самом деле им лучше бы разъехаться, потому что друг к другу этот папик в обломовском халате и девица, накладывающая на лицо килограмм косметики, мягко говоря, холодны. Есть сценка, где мужчина на «мерсе» и девушка, приехавшая на такси, пытаются попасть в закрытый на кодовый

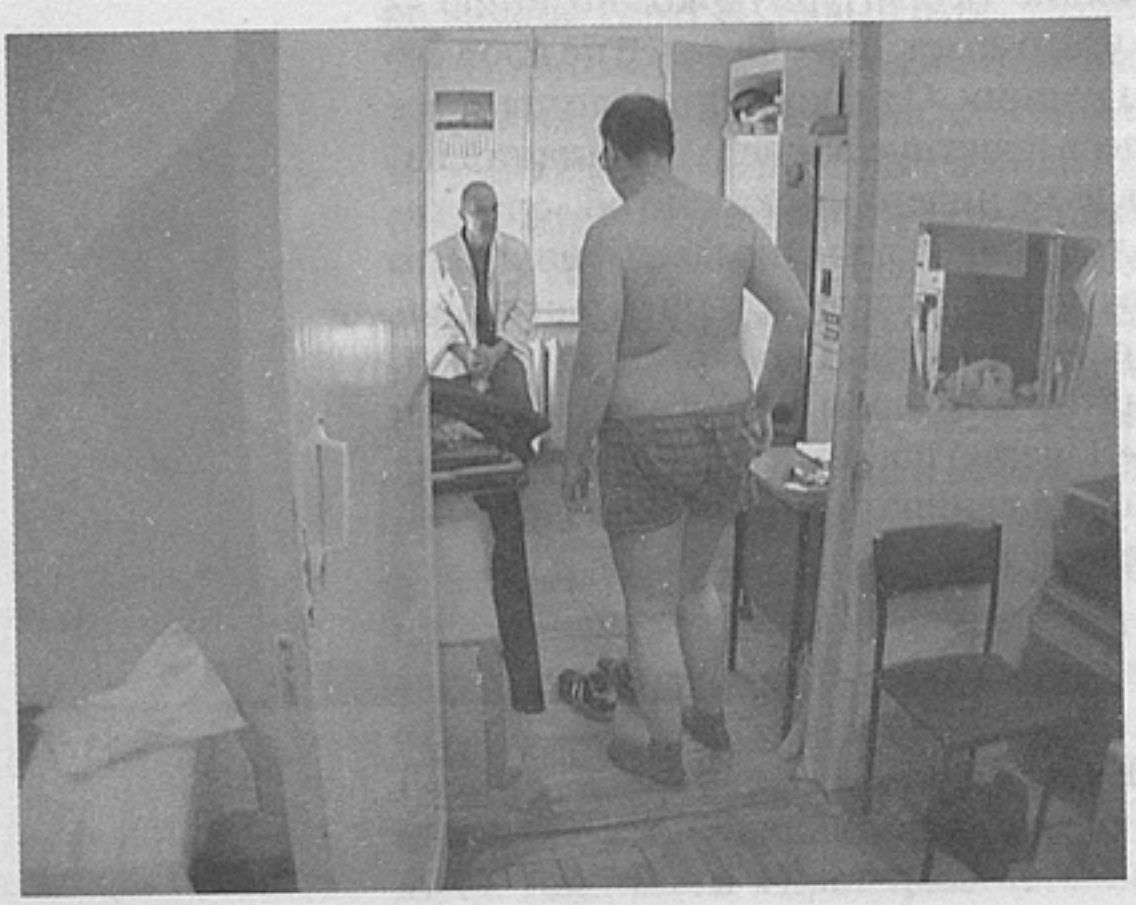
замок подъезд панельной многоэтажки с левобережной окраины. Они представляются друг другу как аудиторша и торговец итальянской одеждой. Но кажется, что это то ли совершенно потерявшие связь с реальностью наркоманы, то ли квартирные воры, случайно сошедшиеся в одном месте. Есть сюжет про счастливых бомжей, живущих на берегу исторической речки Лыбеди, превратившейся в заваленный отбросами ручей. К ним приходят несчастливые люди из несвободного мира — бизнесмен, одуревший от переговоров по мобильнику, проститутка, потерявшая своего драгдилера и разыскивающая «кокс» у всех встречных («Вам что, уголь надо? Так это на Киев-товарный, где мальчик лебедя душит»). Есть замечательная новелла про мрачного мужа («Я палеонтолог. Временно без работы») и его замотанную жену («Она подрабатывает, в стриптизе танцует»), едва ли не впервые приехавших на левый берег, чтобы снять квартиру подешевле. Хозяйка, долго показывая им микроскопическую жилплощадь и обсуждая грабительские цены на недвижимость в центре, наконец раскрывает свой маленький секрет — в ванной лежит труп убитого торговца принтерами, поэтому заселение придется отложить на недельку. Тут уж, даже если вы ни разу не были в Киеве, обязательно захотите понять, почему в эту Дарницу никто не хочет ехать и вообще, что это за морока скакать между правым и левым берегом. Все это приправлено колоритной фонетикой русскоязычных жителей незалежной Украины, каковыми в большинстве своем являются киевляне.

Само собой, очень новым прием соединения игровых эпизодов и старой хроники, профессиональных актеров и реальных киевских персонажей не назовешь. Но каждый подлинный автор его использует по-новому. А Шапиро, что бы он про себя ни рассказывал и какими бы словесными кренделями про смерть, воду и любовь ни портил свой фильм, — прирожденный режиссер, который вполне способен экранизировать телефонную книгу. Конечно, пользоваться его «Путеводителем» в качестве путеводителя не стоит. Хотя это возможно. Можно даже попытаться найти в реальном Киеве самую странную из настойчиво упоминаемых в фильме скульптурную композицию — «где мальчик лебедя душит». Режиссер утверждает, что она вовсе не плод его воображения и стоит во дворе одной из клиник. Однако «Путеводитель» все же не обзорная экскурсия по городу. Здесь практически нет упоминаний известных туристических объектов. Здесь даже ничего не сказано об «оранжевой» революции, будто бы не было ее в том году, когда снимался фильм. Это универсальная поэма о людях большого города с долгой историей и не слишком удобной географией. Несмотря на обилие частных конкретных деталей, она может быть в равной степени понятна без карты и перевода жителям и Москвы, и Берлина, и Лондона. Как «Я шагаю по Москве». Как «Небо над Берлином». Как «Рим». А таких фильмов не слишком много. Гораздо меньше, чем городов, достойных путеводителя.

ЕВГЕНИЯ ЛЕОНОВА

Тело во сне и наяву

Мы предприняли отчаянную попытку снять полнометражный фильм, который, черт побери, идет два часа. Мы как бы обрели тело, и это тело — наш фильм. Все вот так просто, на самом деле.
Марина Потапова



«Пыль»
Автор сценария **Марина Потапова**
Режиссер **Сергей Лобан**
Оператор **Дмитрий Модель**
Композитор **Павел Шевченко**
Звукорежиссеры **Денис Григорьев, Тигран Габриелян**
В ролях: **Петр Мамонов, Алексей Подольский, Глеб Михайлов и другие**
«Свои-2000»
Россия
2005

Рассказывая о фильме «Пыль», автор сценария Марина Потапова и режиссер Сергей Лобан, ранее входившие в радикальную группировку «За анонимное и бесплатное искусство», часто говорят о том, что давно собирались поэкспериментировать с кино и что «Пыль» появилась благодаря совместному бесплатному (исключая Петра Мамонова, работавшего «на грани бесплатности») труду знакомых и друзей. «Пыль» снята за три тысячи долларов на цифровую камеру и разыграна непрофессиональными актерами (кроме Мамонова). Эта лента стала наследницей сценария Марины Потаповой «Солнце моих неудач» — о лузере, с которым происходили разные превращения. На главную роль предполагали взять Алексея Подольского (в фильме «Пыль» он сыграл Алешу) — знакомого парня, работающего в больнице и снимающего «совершенно немыслимые» видеоколлажи. Заявка не получила одобрения в Госкино. Позже авторы предприняли ироничную месть. Самые отстойные персонажи «Пыли», мордующие Алексея за то, что он на них не похож, и разъезжающие на угнанных иномарках, постоянно задают вопрос: «Как проехать в Гнездниковский переулок?»

При разработке сценария авторы исходили из того, какие люди будут с ними работать и чего от них можно добиться. «Пыль» стала

уступкой «предлагаемым обстоятельствам». Тем не менее фильм совсем не похож на произведение, сварганенное «по приколу» в самодеятельном угаре. С первых же кадров (поход бабушки и Алеши в секонд-хэнд) ясно, что это профессионально сделанное и, пожалуй, умное и актуальное произведение о современности, где́ все детали работают на идею и ни одна не пропадает напрасно. Для описания современности авторы выбрали точный и, наверное, единственно возможный для изображения постсоветского контекста объект исследования — Тело героя. Тело как синтез телесного и духовного, центральный объект переживаний «я», согласно которому человек моделирует свой образ в мире.

Четыре года назад Сергей Лобан предпринял аналогичную попытку. «Раздел» безукоризненное «социальное тело» российского яппи в четырнадцатиминутном видеоклипе «Соси банан» — памфлете о стихийном бунте клерков на корпоративной вечеринке под Новый год. Клерки расслабились и слишком сильно «зажгли». И эмоции, тщательно увязанные тугим галстуком, хлынули поверх отлично сидящих костюмов. Анонимное тело клерка (отражение буржуазной идеи единства безупречной внешности и профессионализма) взрезал, будто патологоанатом, ненароком забредший в операционную затейник в костюме Деда Мороза, выдавший на гора зажигательный разухабистый опус «Соси банан!» и тем самым повергший в экстаз застегнутую на все пуговицы публику. Алексей Подольский играл одного из членов «корпорации монстров» и плясал на столе, нацепив заячьи уши.

Тучный очкарик Алеша двадцати четырех лет живет с бабушкой Ниной Ивановной в панельной «двушке». Работает на игрушечной фабрике, собирает для «детского мира» разноцветные пластмассовые пистолеты. На себя «особо много не тратит». Тихий, нетребовательный. Идеальный внук: «все курят, а он — нет!» По вечерам не очень усталый но, в общем, довольный (никто не лезет, бабушка за стенкой хохочет над Петросяном) клеит модели самолетиков из фанеры. Вопли телевизора ему не мешают. Приятель пытается узнать мнение Алеши о какой-то передаче и между ними разворачивается блистательный диалог, в процессе которого выясняется, что Алеша «смотрел», но «не видел».

Однажды на фабрике появляются «мальчики в штатском» и предлагают принять участие в важном правительственном (!) эксперименте. Надо пойти по указанному адресу, выполнить инструкции врача, а затем получить четыре выходных и десять тысяч рублей — «больше, чем вы могли бы захотеть». Алеша приходит. Раздевается. Заходит в кабинку. Садится перед экраном. Свет гаснет, что-то гудит и... толстое, некрасивое тело героя превращается в стройное мускулистое совершенство. Пара секунд — опыт закончен. И на месте поджарого молодца с орлиным взором вновь оказывается складчатый ошеломленный Алеша в семейных трусах. Врач предупреждает: может возникнуть эмоциональный дискомфорт. Тогда надо позвонить психологу, он поможет, вот телефон. «А приходить сю-да-не-на-до. Понимаете?» Алексей покивает, но придет. Потому что с этого момента не может думать ни о чем, кроме идеального тела. Он уверен, что увиденный им молодец — его истинный облик.

Идея совершенного тела — совершенного себя — преследует Алешу во сне и наяву. В поисках утраченного тела он слоняется и бегает по Москве. В круговорот событий попадают представители разных социальных прослоек, а также тела — студентов, рэперов, сектантов, «качков», будущих яппи и бывших интеллигентов.

В конце концов Алексею удается добраться до профессора, отвечающего за эксперимент. Профессор (Петр Мамонов) брызжет слюной: все «эти ощущения — побочные эффекты», а Алеша, как и остальные — «ничто, пыль, атомы», и он это может научно доказать. Пусть Алеша забудет то, что видел, и отправляется вон из этого «ада»: «Ведь ты, парень, получил столько рентген, что от еще одного облучения рассыплешься». Но Алеша мутно талдычит: «Можно туда, это, вот, включить?..» «Хочешь, чтобы я тебе запустил «принцип

удовольствия?» После борьбы в дверях вожделенной машины профессор уступает.

Герой найден точно. Апатичный, закомплексованный, толстый и некрасивый. Несовершенное Тело героя — код, обуславливающий конструкцию и идею фильма. Отношения к телу / с телом определяют поведение Алеши, соединяют подробности и события в единое повествование. При этом внешность Алеши на общем фоне вовсе не выглядит исключением. Он, в общем, такой, как все. В фильме нет красавчиков, что подчеркивает коротко-фокусная оптика. На крупных планах физиономии вытягиваются, изъяны кожи лезут в глаза, передние зубы торчат, а носы непропорционально увеличиваются.

Вплоть до сакраментального превращения Алексей не заявляет о себе как о личности, индивиде. Он вряд ли осознает несовершенство своего тела. Скукоженный, немногословный, неконфликтный — лишь бы не трогали. Можно представить, как славно прошли юные годы. «Жир-трест», «мясокомбинат», «целлюлитный». Неудивительно, что, столкнувшись с очевидными дефектами внешнего облика, Алексей «забил» на собственную телесность и похоронил ее «глубоко в душе». Там же где-то тлеет и его внутренняя жизнь. И вот, пожалуйста: бесформенные штаны и майка с котом на пузе — благословенный «унисекс», на котором под сдавленные смешки продавщиц останавливает выбор бабуля. Вещи скрадывают изъяны и нивелируют пол — едва ли не последнюю (еще самолетики) цитадель Алешиного «я»: он против майки с котиком — «ба, ну, ба, она женская» — и дергает скулой, если его называют пидором (ищущие Гнездниковский братки демонстрируют агрессивную озабоченность сексуальной идентичностью Алеши).

Экспозиция фильма (до эксперимента), собственно, и посвящена состоянию анабиоза, в котором пребывает работник фабрики игрушек. Его отчужденное тело послушно переживет разнообразные манипуляции. Покупку майки. Кормление. Медосмотр с разоблачением до трусов, флюорографией, забором крови из вены, рентгеном и трансформацией — когда Алексей воочию убеждается, что у него действительно есть тело.

Тело оживает — вернее, пробуждается. Алексей наконец-то обращает на него внимательный взгляд. Герой впервые замечает свою плоть, играет мускулами, расправляет плечи, любуется прессом. И происходит это в тот самый момент, когда Алексей видит себя в образе человека с другой внешностью, по сути — другим человеком. Мерло-Понти считал человеческое тело субъектом первичного открытия мира. Очевидно, что при описании и постановке этой сцены авторы имели в виду идею зеркальной обратимости. При проведении эксперимента Алешу сажают перед зеркалом, либо перед гладкой отражающей поверхностью, похожей на экран телевизора. «Призрак зеркала выволакивает наружу мою плоть — и тем самым невидимое, что было и есть в моем теле, сразу же обретает возможность наделять собой другие видимые мной тела. С этого момента мое тело может содержать сегменты, заимствованные у тел других людей, так же как моя субстанция может переходить в них [...]. Само же зеркало оборачивается инструментом универсальной магии, который превращает вещи в зримые представления, зримые представления — в вещи, меня — в другого и другого — в меня» (Мерло-Понти, «Око и дух»).

Что и начинает происходить с Алешей на следующий день после эксперимента. Герою дали выходные, и он проводит их на Поклонной горе. В каждом мужчине, который попадается ему на пути — грузчике, ларечнике, дядьке на роликах, парне, целующемся с девушкой, — он видит себя — того, каким был во время эксперимента. Но Леша подходит ближе и обнаруживает мужчин с совершенно другими лицами. Обозленные навязчивостью «жирдяя», мужики дают ему тумаков.

На первый взгляд эта история кажется фантастичной. Однако с Алешей не происходит ничего принципиально нового — такого, чего бы не происходило с героями литературных произведений с соответствующим естественно-

научным и философским контекстом: с Алисой в Зазеркалье (оптический обмен телами), персонажами романов «О дивный новый мир» Хаксли и «451 по Фаренгейту» Брэдбери, с Уинстоном Смитом («1984») и его знаменитым предшественником Д-503. Алеша мастерит самолетики, а Д-503 сооружал космический корабль «Интеграл». Сюжет Алеши и его Тела архетипичен. Как названные герои, Алеша до поры до времени не сомневается в существующем порядке вещей. Ему не приходит в голову, что сомнение возможно. Он искренне не понимает, о какой свободе говорит Александр Абрамович. «А что, я могу отказаться?» — недоверчиво бубнит Алеша «мальчикам в штатском». «Конечно!» Но шеф Алеши в ужасе трясет головой. От отчужденного Тела ждут последовательных рациональных действий, а что не так — тычок в тучное брюшко.

Стремление к новому телу, по сути — к телу Другого, изменяет жизнь Алеши, как любовь к женщине и проникновение за Зеленую стену — на природу вывела персонажей Оруэлла и Замятина из состояния тоталитарного эвдемонизма, нормы Единого Государства. Алеша становится «предателем», выбалтывающим государственную тайну налево-направо. Он вдруг обнаруживает себя личностью (пусть в зачаточном состоянии) и начинает проявлять невиданный доселе характер. Тело, предусмотрительно разложенное «мальчиками в штатском» и «людьми в белых халатах» на антропологические структуры, неожиданно отказывается существовать внутри объективирующего дискурса. Алексей не желает принимать себя таким, каким себя видит. Проект Алеши — любой ценой добыть отобранное у него тело. Но взять из лаборатории — невозможно. Собственные силы тоже не помогают. Алеша отправляется в фитнес-клуб. Но бодибилдинг ему не по плечу. Не хватает энергетики — вот они, сосиски, пельмешки без спешки и батон «за 25 копеек». И социальный статус не тот, не приспособлены мы, кролики, для лазанья.

Алеше снится, что он поставил свое тело на кон и проиграл. Тело добыть нельзя. А жизнь без него — травматична, невыносима, невозможна. Алеша соглашается «на все». Он отдает душу и тело «единому могучему миллионноклеточному организму» и его «распыляют».

Машина, перед которой рвется предстать Алексей, по способу воздействия похожа на лоботомирующий агрегат замятинских «Мы». Доктор говорит Алеше о принципе удовольствия, но пугает смертью. Что он имеет в виду? Смерть физического тела, гибель разума или то и другое? Какие перемены обещает доктор и жаждет Алеша?

«Перемен, мы ждем перемен!» — надрывается авторадио в такси. В финальных титрах эта же песня исполняется на языке глухонемых. Рыхлое тельце в упоении «плавает» перед телевизором. ТВ расскажет ему, что он «супер», значителен и могуч, и человек-пыль припадет к «ящику», как паломник, заблудившийся в пустыне, к прозрачному роднику. Стройная стать отныне существует как фигура чужой (властной) речи. Язык глухонемых — в рифму: речь в свою очередь лишается звукового наполнения, сводится к манипуляциям пальцев.

Некогда «Асса» Сергея Соловьева превратила песню Виктора Цоя в гимн, едва ли не мистическое заклинание, с помощью которого предполагалось дать стране новое, более совершенное тело. Утопия превратилась в противоположность. В 1920 году «Мы» проходили по ведомству будущего и вдруг оказались здесь и теперь, и даже при партии с предсказанным названием — правда, далеко не в том механизированном технократическом виде, который описывал Замятин.

Однако первичные признаки остались — интегрированность отношений и связей между людьми, тотальная организованность, она же — дезорганизованность общества, анонимность людей и жизненного пространства. Анонимен город, в котором живет Алексей, — ему не за кого зацепиться. Анонимна власть, где не найти крайних. Анонимны родители — их нет. Анонимна комната — ни одного предмета, который бы представлял Алеши-

ну личность. Звучащее имя кажется невероятным. Ведь обитатели антиутопии существуют под «нумерами». «Пыль, атомы».

Что же можно получить в таинственной лаборатории за один сеанс? Совершенный ностальгический облик недолгого периода «ожидания перемен». Это и есть «принцип удовольствия», «побочный эффект», о котором говорит профессор. За ностальгическую линию в фильме — не только Цой, но и детское фото Алеши, на которой герой еще не окончательно раздобрел и с удовольствием демонстрирует детский бицепс. Однако «побочный эффект» чего? Распыления разума, наверное. Ради чего еще стоит затевать важные правительственные эксперименты? И люди, окружающие Алешу, либо прошли через эту машину (мужик, с которым Алеша пьет пиво на скамейке, говорит ему, что тоже выиграл десять тысяч, на автоматах), либо она им просто не нужна. И это профессор может «доказать научно».

Так авторы представили «энциклопедию русской жизни» в виде «энциклопедии перестроечно-постсоветского тела» и сделали это посредством самого простого, но почему-то недостижимого и непостижимого для нашего кино образа — демонстрацией элементарнейших фактов повседневности. Характер взаимоотношений героя с его Телом и телами других, как проекция на внешний мир, оказался абсолютно достоверным, полным и впечатляющим. При этом фильм ни разу не выходит за рамки реальности и без претензий снят камерой, словно оказавшейся в нужный момент под рукой. Вот, например, «Петросян настолько нас поражал: включаешь телевизор — а там Петросян. Обойти это явление было решительно невозможно» (Марина Потапова, интервью журналу Play). Из невозможности «обойти явления» и родилось это кино. И главный персонаж, Леша, в одиночку справился с тем, с чем в свое время не справились ни герой «Полетов во сне и наяву» (тоже норовивший обнаружить ностальгическую юношескую проекцию лучшего себя), ни коллективные тела сильнобюджетных новорусских «Бумера» и «Бригады», ни «Прогулка», ни более интеллигентные «Магнитные бури» и «Правда о щелпах», пытавшиеся, как и «Пыль», освоить российское пространство посредством непрерывного движения. Пространство вокруг Алеши — это ветераны, клянчащие бутылки в Парке Победы. Учителя, орущие на глухонемых, и глухонемые, превращающие похороны в веселье. Тренер, оберегающий спортивный зал от желающих потренироваться. Бабуля, закармливающая единственного внука соей, родители, которых нет. Это братки, рвущиеся в Гнездниковский переулок, и правозащитники в женских платьях.

Алексей отвечает на запросы реальности просто, как может. И тем самым, как затейник Дед Мороз, невольно вспарывает мир герметичных формулировок.

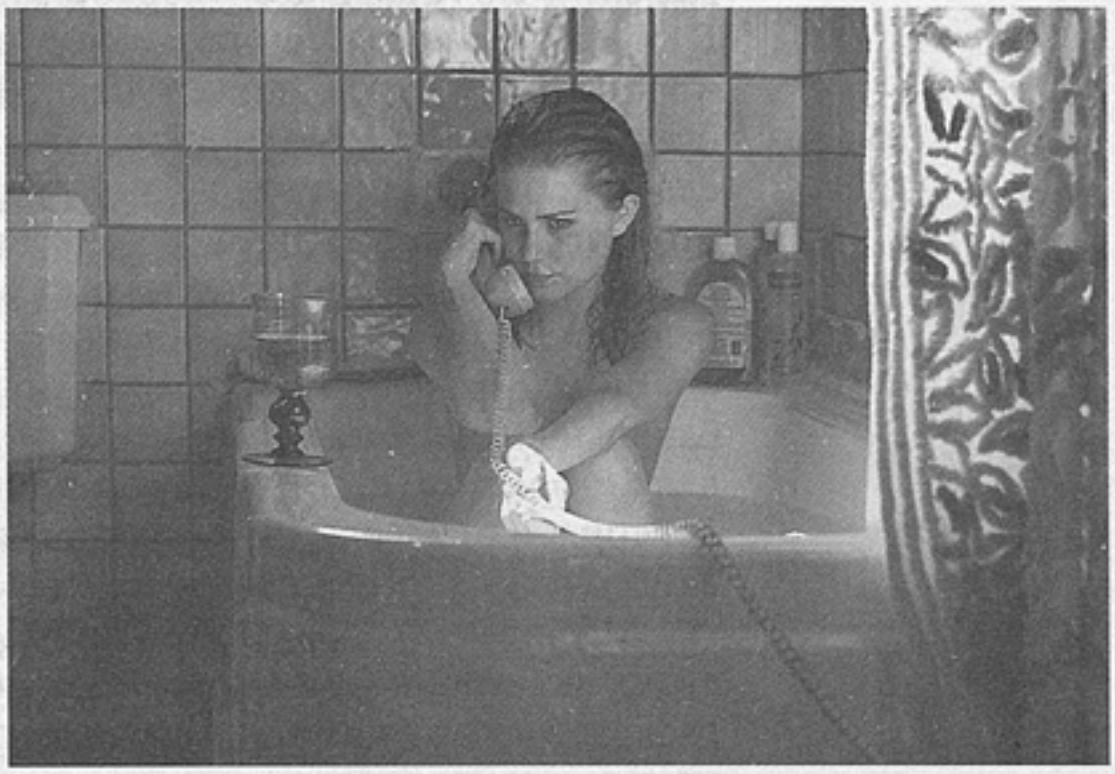
НИНА ЦЫРКУН

Обычные подозреваемые

Почему-то все всполошились: Атом Эгоян снял коммерческий мейнстримный фильм! А что в этом плохого, что удивительного? Это многих славный путь, и Джим Джармуш им идет, и Стивен Содерберг. Есть, конечно, и упрямцы, вроде Джона Джоста или Тодда Солондза, но они лишь оттеняют общую закономерность: режиссер, вошедший в силу, практически обречен делать большое кино. И это вовсе не означает, что он изменяет себе. Во всяком случае, Атом Эгоян и в увеличенном масштабе (с размахом в 25 миллионов долларов, не такой уж гигантской суммой) сохранил свою марку, свои особенности, свой почерк. А кое-что даже проявилось с особой отчетливостью.

Секс, комплексы, фобии; ребенок, оказывающийся страдательным фокусом взрослых перверсий, — все это осталось, но ярче всего стало ясно, что нет сегодня другого режиссера, у которого вкус к визуальности так сочетался бы с тонким чувством слова, с его уместностью и значимостью.

Можно возразить, что в данном случае, когда речь идет об экранизации романа «Где скрывается правда», словесная доминанта обеспечена его автором Рупертом Холмсом. Отчасти да, безусловно. Но, во-первых, для режиссера важен уже сам выбор литературного материала. Во-вторых, Эгоян как сценарист этот материал изрядно перелопатил. И в третих, слово в фильме обретает новую жизнь, обогащается новыми смыслами, становится многозначным. Уже в начале фильма, когда звучат слова о том, где скрывается правда (дословно: «лежит» — как омоним английского «ложь», точнее, «обманы» — lies), возникает кадр с лежащим в ванне трупом обнаженной блондинки, как «ключом», отсылая и к жанру романа («роман с ключом»), и к источнику тайны, и к его отгадке; к взаимозаменяемости и относительности истины и лжи; а в то же время к жанру филь-



«Где скрывается правда»
(Where the Truth Lies)
По одноименному роману Руперта Холмса
Автор сценария и режиссер **Атом Эгоян**
Оператор **Пол Саросси**
Художник **Филлип Баркер**
Композитор **Майкл Данна**
В ролях: **Кевин Бейкон, Колин Фёрт, Элисон Ломан, Рейчел Бланчард, Мори Чайкин и другие**
Serendipity Point Films, Ego Film Arts, First Choice Films
Канада — Великобритания — США
2005

ма: эротический триллер, неонуар. Это характерная для Эгояна многослойность фильмического текста, который эксплицируется в сложном переплетении сюжетных линий и личных историй, в бесконечных скачках нарратива из одной временной зоны в другую, в двоениях персонажей, которые оказываются не теми, за кого себя выдают, и не теми, кем кажутся. В этом плане ключевой становится сцена телемарафона с инсценировкой «Алисы в Стране чудес», конкретно — с эпизодом встречи Алисы с Синей Гусеницей, разыгранной детьми:

«— Ты кто такая?

— Сейчас, право, не знаю, сударыня. Я знаю, кем я была сегодня утром, когда проснулась, но с тех пор я уже несколько раз менялась...»

Действие фильма происходит в двух временных пластах, в двух разных эпохах. Это 1957 год, время завязки сюжета, и 1972-й — момент развязки. 50-е годы, снятые в рассеянных бежевых тонах, контрастируют с яркими и сочными 70-ми. В партитуре фильма в соответствующие моменты доминируют мотивы в духе Бернарда Херрманна, постоянного композитора Альфреда Хичкока, а также стилизация под джазовые композиции Дюка Эллингтона. Классический «черный фильм» предполагает разноаспектную наррацию, столкновение точек зрения. Здесь повествование ведется «голосом» Ленни, озвучивающим свою неопубликованную автобиографию, как бы отвечающим за период 1957 года, и голосом Карин, собирающей материал для своей книги о тех же событиях и пытающейся связать воедино разрозненные куски, отыскать к ним ключ.

В середине 50-х комический дуэт Ленни Морриса (Кевин Бейкон) и Винса Коллинза (Колин Фёрт) был самой горячей парой американского телевидения. (Эгоян настаивает на том, что его персонажи не имеют реальных прототипов, но сходство с Дином Мартином и Джерри Льюисом, знаменитыми шоуменами из «крысиной стаи», бросается в глаза. Это сходство подкрепляется тем фактом, что, как и «крысиная стая», Ленни и Винс находятся под покровительством мафии.) Как полагается в такого рода дуэтах, Ленни и Винс — антиподы. Ленни — эдакий живчик, которого постоянно тянет на рискованные жесты и шутки; Винс — классный парень, элегантный и комильфотный джентльмен (потому на эту роль и был выбран англичанин, дважды «мистер Дарси» — по телефильму «Гордость и предубеждение» и «Дневникам Бриджет Джонс»). Но когда Ленни зарывается и за это получает отлуп от посетителя ночного клуба, где они выступают, Винс выводит обидчика в коридор и как следует прикладывает мордой об стену. А потом на сцене Ленни, заметив следы крови на его лице, слизывает их языком, так что становится понятным, что этих двоих связывает, возможно, не только дружба. Однако истинные отношения партнеров проясняются в эпизоде секса втроем, когда Винс пристраивается к Ленни, и тот вскакивает, возмущенный: «Мы с тобой не трахаемся, Винс! Мы любим друга друга, но мы не педики!» И это важно, потому что банальный, необязательный секс включил бы эту пару в ту категорию людей, для которых он, по Эгояну, есть лишь чистая функция, или обман, или провокация, или извращение, или прочая «экзотика», если вспомнить название самого известного фильма режиссера.

Мафиозный босс Салли Сан Марко (Мори Чайкин) не жалеет денег для своих любимчиков, и когда они прибывают в Атланту для участия в телемарафоне в пользу детей, страдающих полиомиелитом, им обеспечены лучший номер в самом дорогом отеле и девочек сколько угодно. Девочки — это кстати; свой тонус парни поддерживают таблетками, и накапливающееся напряжение к ночи надо снять. Поэтому они всегда в этом смысле в аппетите. Это важный момент: он объясняет, почему Ленни и Винс мгновенно и дружно среагировали на горничную Морин, попросившую у них интервью для студенческой газеты. Она, в свою очередь, стало быть, не горничная на самом деле, а студентка, подрабатывающая на каникулах, тем более что это последний день ее работы и она пока не знает, что это вообще ее последний день. И уже под финал мы узнаем, что она еще была и шантажисткой: пытаясь выманить у своих секс-партнеров крупную сумму за молчание о том, чего нет — их гомоэротической связи. Так каждый персонаж постепенно слой за слоем сбрасывает свой кокон, чтобы к финалу предстать в истинном свете.

У Ленни и Винса это тоже был последний день, последние сутки их дуэта, их эстрадной жизни. Потому что после телемарафона в номере их ждал труп Морин. Доказать причастность артистов к смерти девушки не удалось, но дуэт распался навсегда, и дружба кончилась. Пятнадцать лет спустя другая юная девушка, амбициозная журналистка Карин О'Коннор (Элисон Ломан), выигравшая грант на написание книги о некогда знаменитой паре, пытается раскрыть их тайну. Времена и нравы изменились. Если раньше скандал мог разрушить карьеру звезд, то теперь он способствует популярности. Секретов больше нет, а если они остались где-то в прошлом, то надо их немедленно рассекретить. Издатель готов раскошелиться на миллион, чтобы только Винс согласился рассказать, что же тогда произошло в Атланте. А Карин готова на все, чтобы выпустить сенсационную книжку.

В самолете она сталкивается с Ленни и, не желая до поры открывать карты, представляется ему школьной учительницей. Далее следует романтический ужин в китайском ресторане, во время которого обнаруживается странное обстоятельство, что-то вроде ключа к тайне: Ленни терпеть не может лобстеров. С чего бы это? Но мы-то уже знаем, что в номер, где совершилось убийство, Салли Сан Марко прислал шикарное угощение — целый ящик морских гадов. А потом из флэшбэка мы узнаем, что в этом ящике труп тайно вынесли из гостиницы, чтобы замести следы. Ну а ночь любви Карин и Ленни дублируется эпизодом лесбийской любви Карин и девушки в костюме Алисы (из Страны чудес) — в том самом костюме, в котором на телемарафоне Ленни и Винса Карин благодарила их за свое счастливое избавление от болезни. Перверсивную встречу с детством устроил ей Винс, живущий отшельником в своем особняке на Голливудских холмах. Этот эпизод — точка схода: Карин является в его (и Ленни) жизнь как призрак прошлого, как реинкарнация Морин, чтобы встретиться с самой собой — не той циничной молодой карьеристкой, какой она стала, а той невинной девочкой, какой была. И здесь Карин оказалась вроде бы в шаге от разгадки: в порыве страсти-ненависти Винс бросился на нее, едва не придушив. «Так вы задушили Морин?» Но круг подозреваемых расширяется. Очередная улика — слезы. Это слезы Ленни, склоняющегося на телемарафоне к крошке Карин. Мы видим их в начале фильма — и тогда кажется, что он просто растроган словами девочки. Мы видим их потом и в другом ракурсе — и тогда оказывается, что Ленни уже в те минуты знал, что у них в номере лежит труп. И если так, значит, убийца он. Или Винс. Ведь все двери в номер, пока они находились в нем втроем, были заперты изнутри.

Фильм движется, представляя новых подозреваемых, снимая слой за слоем нагромождения лжи, чтобы добраться до правды, и останавливается ровно в тот момент, когда она кажется почти зримой, чтобы резко качнуться в другую, неожиданную сторону, в сторону матери Морин. Карин приезжает к этой пожилой женщине, чтобы собрать какие-нибудь сведения о погибшей, но отказывается открыть правду, которую успела узнать, матери, чтобы «не пострадал невинный». Но для себя она открыла не только правду, но и нечто более важное. «Ее фамилия была Флаэрти», — сказал где-то в конце фильма Ленни. «Ее звали Морин», — ответила Карин, отсылая нас все дальше к правде, в реальность другого фильма — к героине фильма Эгояна «Путешествие Фелиции», которая в каждом девичьем лице видела погубленных маньяком девушек, навсегда запомнив и повторяя про себя их имена, а стало быть, наполняя «статистическую» информацию конкретной жизненной историей и личным к ней отношением. Встреча Карин и миссис Флаэрти происходит в саду, рядом с яблоней, в листве которой горят крупные красные плоды. Это метафора библейского древа познания, в плодах которого «скрывается» истина, — под этим деревом отец Морин закопал прах дочери. Эта встреча рифмуется с эпизодом беседы Алисы с Синей Гусеницей, расположившейся на дереве. «Алиса» вновь возвращается к началу пути, совершив свою одиссею, но действительно уже совсем другой.

«— Ты кто такая?

— Сейчас, право, не знаю... Я знаю, кем я была сегодня утром... но с тех пор я уже несколько раз менялась...»

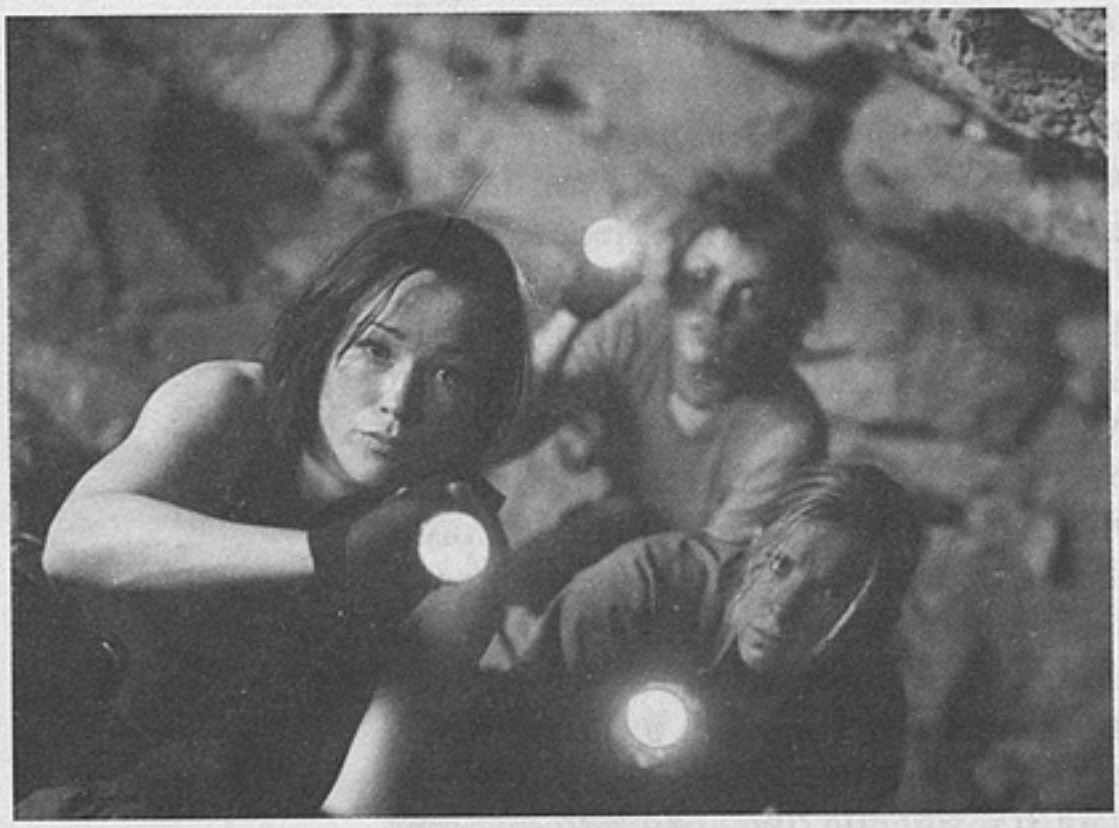
ДМИТРИЙ КОММ

Кино про войну

Английский режиссер и сценарист Нил Маршалл был признан звездой хоррора уже после своего дебютного фильма «Псы-воины» (Dog Soldiers), собравшего ворох международных наград и ставшего одной из самых кассовых британских картин 2002 года. Очередная картина Маршалла — «Спуск», уже удостоившаяся хвалебных отзывов в английской прессе, видимо, призвана упрочить его статус нового законодателя мод в жанре хоррор. И в этом качестве она заслуживает серьезного рассмотрения.

Если считать работы Нила Маршалла фильмами ужасов — а сам постановщик настаивает именно на таком определении, — то становится понятно, сколь значительные перемены претерпел этот жанр за последнее десятилетие. Отказавшись от своей поэтики, фильм ужасов «экшнизировался» — стал похож на боевик или, скорее, на военное кино, где в роли «злобных оккупантов» выступают оборотни, вампиры и прочая нечисть. Были времена, когда режиссерам хватало одного монстра на фильм, чтобы развлечь публику. Но в наши дни одного чудовища маловато будет. В таких фильмах, как «Ван Хельсинг», «Другой мир» или вышедший недавно «Бладрейн», вампиры и оборотни маршируют полками и дивизиями, а битва с ними приобретает прямотаки эпический размах. Старый добрый саспенс, постепенное нагнетание напряжения, кропотливое создание таинственной, жуткой атмосферы отброшены как морально устаревшие. В современном фильме ужасов тайна если и присутствует, то лишь в таком выражении: «Герои дерутся с монстрами, кто победит?»

Именно по этой формуле были выстроены «Псы-воины». Шестеро



«Спуск» ***(The Descent)***
Автор сценария и режиссер **Нил Маршалл**
Оператор **Сэм Маккерди**
Художник **Саймон Боулз**
Композитор **Дэвид Джулиан**
В ролях: **Шона Макдоналд, Натали Мендоза, Алекс Рейд, Саския Малдер, Нора Джей Нун, Майанна Бэринг**
Celador Films
Великобритания
2005

английских солдат во время учений в глухом лесу сталкивались с целой стаей голодных оборотней и вступали с ними в бой. Но — клыки крепки, и когти наши быстры — выяснялось, что оборотни воюют покруче любых командос и у героев мало шансов уцелеть. После чего сюжет фильма окончательно терял сознание и сводился к двум основным линиям: «беги — стреляй» и «держись, друг, я тебя не брошу». Однако сделанные дешево и сердито, «Псы-воины» выглядели свежо по сравнению с аналогичной голливудской продукцией благодаря жестким, отнюдь не картонным сценам насилия и колоритным характерам персонажей.

Абсолютно ту же сюжетную схему режиссер использовал и в новой ленте, которую именует «сестрой-близнецом» «Псов-воинов». Правда, вместо солдат в «Спуске» — шесть девушек, любительниц экстремального отдыха, вместо темного леса — глубокая пещера, вместо оборотней — фантастические существа, которых режиссер назвал «пресмыкающимися». Вот и все новации. Подружки во время уик-энда решают спуститься в неизведанную пещеру. Как быстро обнаруживается, развлечение это небезопасно, причем не только потому, что в пещерах случаются обвалы, но и потому, что там обитают злобные твари, словно выползшие из произведений Говарда Лавкрафта: слепые гибриды человека и летучей мыши, пожирающие все, что попадается под руку, — те самые «пресмыкающиеся».

Дальше — все, как в «Псах-воинах»: чтобы не превратиться в обед для монстров, девушкам придется принять бой в туннелях этого подземного мира. Однако чудовищ много, они хоть и слепые, но быстро бегают и хорошо ориентируются в пространстве при помощи ультразвуковых волн, так что сражение предстоит нелегкое. Кто-то из девушек струсит и бросит раненую подругу, кто-то, напротив, пожертвует собой ради других. На войне как на войне.

Российскому зрителю это кино может парадоксальным образом напомнить фильм «А зори здесь тихие...»: та же долгая экспозиция с представлением характеров героинь и их взаимоотношений, а во второй части — жестокий неравный бой с безликим и почти что вездесущим противником. Вместо бессмысленно утопающей в болоте сексапильной блондинки Елены Драпеко — не менее сексапильная брюнетка Нора Джей Нун, чья героиня Холли из-за собственной глупости срывается в пропасть и становится легкой добычей чудовищ. Отечественным прокатчикам «Спуска» стоило бы позиционировать его именно как вольный хоррор-римейк фильма «А зори здесь тихие...» — и против правды не погрешили бы, и, глядишь, больше зрителей в кинотеатры удалось бы заманить.

При этом, несмотря на явную вторичность по отношению к «Псам-воинам», «Спуск» — отнюдь не слабая картина. Отменно владеющий монтажом, Маршалл способен поддерживать динамичный темп действия от начала до конца фильма. Характеры героинь хорошо выписаны и сыграны (особенно выделяется Натали Мендоза в роли самоуверенной лидерши группы Джуны). Достойна уважения и работа художника-постановщика Саймона Боулза, ранее работавшего на «Ларе Крофт», — он выстроил в павильонах шотландской студии «Пайнвуд» удивительно реалистично выглядящие гроты, туннели и пропасти — все из полистирола. Вообще после второго фильма стало ясно, что подчеркнутый реализм, даже натурализм, в сочетании с фантастическим сюжетом — фирменный конек Нила Маршалла. Именно это позволяет его малобюджетным картинам выигрышно смотреться рядом с голливудскими фильмами вроде «Ван Хельсинга» с их «картонными», сделанными на компьютере драками и убийствами. В «Спуске» противники рвут друг друга зубами, с хрустом проламывают черепа и выдавливают глаза. В таком контексте периодические галлюцинации одной из героинь, недавно потерявшей в автокатастрофе мужа и дочь, кажутся фрагментами из другого фильма. Впрочем, Маршалл это понимает и с психоделикой не перебарщивает.

Чудовища выглядят по-настоящему жутко — голые, склизкие, безносые, с белыми глазами и огромными клыками и когтями, которыми они букваль-

но разрывают свои жертвы на части. Говорят, что потенциал «страшности» своих монстров, созданных без помощи компьютерных спецэффектов, исключительно посредством грима, режиссер опробовал на собственных актрисах весьма садистским образом: девушкам не показывали монстров до тех пор, пока не пришла пора сыграть сцену, в которой они впервые встречаются в пещерах. Эффект превзошел все ожидания: когда из тьмы, страшно шипя, выползло первое чудище, актрисы, несколько месяцев качавшие мускулы и входившие в образы крутых девчонок, с воплями разбежались в разные стороны. Маршалл был очень доволен.

«Спуск»

Можно не сомневаться, что в прокате «Спуск» окажется не менее успешным, чем «Псы-воины». Поклонники фильмов ужасов со стажем скажут, что эта картина — еще одно свидетельство неумения современных режиссеров привлекать и удерживать внимание зрительного зала при помощи саспенса, а не экшна, но даже они будут вынуждены признать, что на фоне таких опусов, как «Ван Хельсинг» и «Другой мир», творение Нила Маршалла выглядит едва ли не образчиком хорошего вкуса. Непритязательной публике, которая любит смотреть кино в шумной компании, гарантировано много визга, пролитое пиво и испуганно прижимающиеся девочки. Любителям интерпретаций дана возможность зацепиться за то, что все персонажи фильма — женщины, а действие протекает в пещере, соответственно спуск в пещеру должен символизировать погружение в глубины женской души и встречу с монстрами, там обитающими. Чтобы придать рассуждениям основательность, можно вспомнить еще, что в «Псах-воинах», где был почти исключительно мужской состав персонажей, действие разворачивалось в лесу, а дерево — фаллос. Но иногда дерево — это просто дерево, а потому спекуляции на данную тему мы оставили российским последователям Славоя Жижека. Для всех прочих зрителей, не особенно озабоченных смысловыми нюансами и жанровой идентификацией, «Спуск» — это отличная возможность скоротать полтора свободных часа, не утруждая себя мыслительной деятельностью. Идеальное развлечение по современным стандартам.

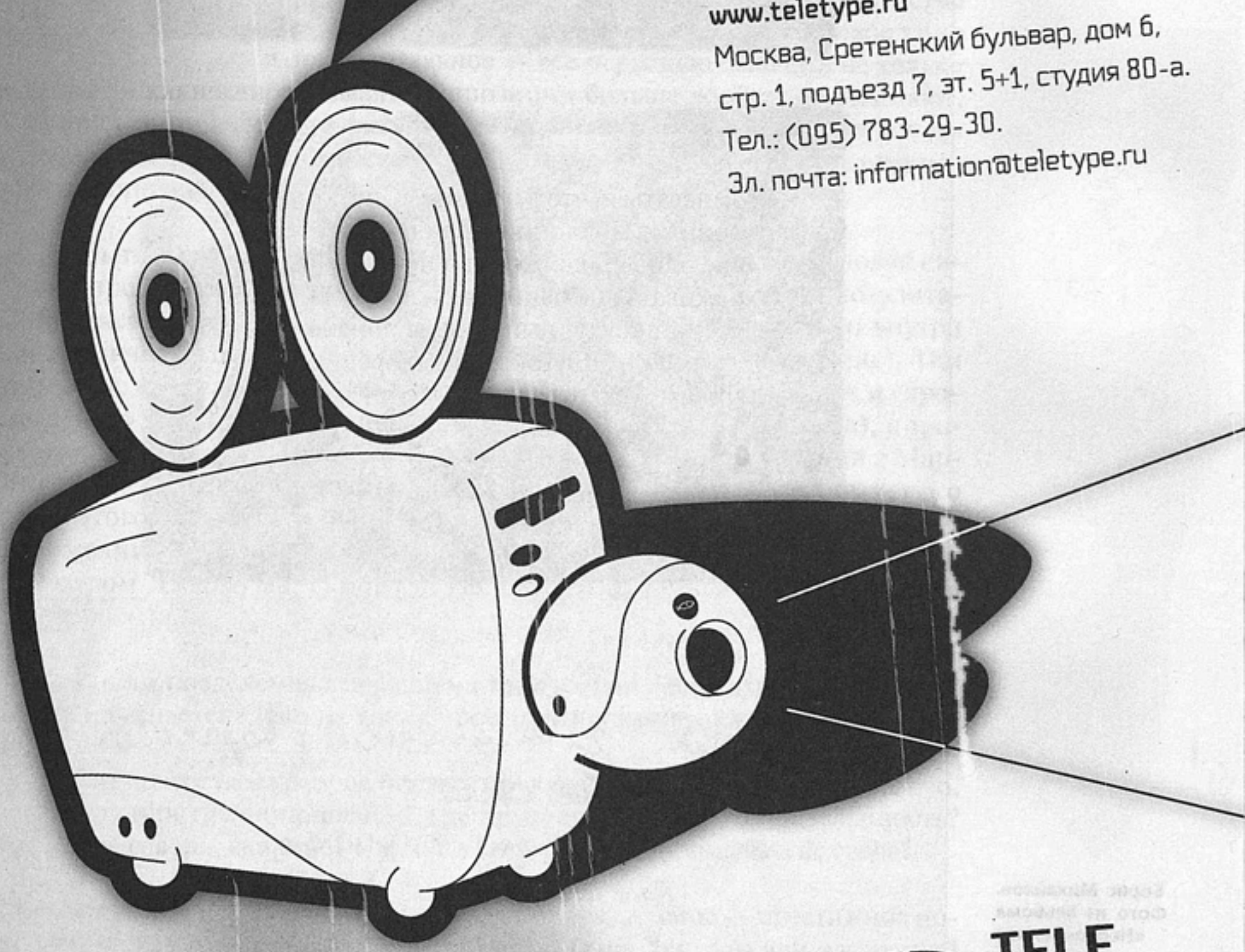
Эл. почта: information@teletype...

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru

Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE

К О М М Е Н Т А Р И И

Борис Михайлов. Фото из альбома «Неоконченная диссертация»

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Слева — направо

Возбудимость и апатия остались как ощущения 90-х. Усталость — в форме истерических вспышек или нервозности, не всегда экстатической, — образует тонкую красную линию, прошившую начало нулевых годов.

Это начало ощущается недоуменно и резко, как время конца любых бинарных оппозиций. Они приказали долго жить. «Левые» и «правые», авангардное искусство и консервативное, бедное и буржуазное, игровое кино и документальное — все перестало означать не только внятные — какие-либо смыслы. Оппозиции больше вообще не работают, оставшись риторическими фигурами речи, мало что объясняющими и в социальной жизни, и в художественной. И — уводящими не туда, где стоит подумать, попрактиковать.

Может быть, первый звонок (или не слышный публике камертон) новой ситуации прозвучал в «Пианистке» Ханеке. В фильме не столько о тоталитаризме высокой культуры, сколько о возможностях радикального внутри неоклассического произведения (на неабсолютный слух — нонсенс). Тем более — во времена, когда под сомнение (уже архаически) ставятся и «произведение» (застрявшее в заповеднике кича, прожорливого рынка), и традиционная структура повествования. Второй звонок — «Прохожий с Марсова поля» известного левака Робера Гедигяна о последних днях ясного и закрытого политика — буржуазного социалиста Миттерана. А третий — заигрывание (в «Сломанных цветах», пусть изящно, пусть остроумно) с гламуром Джармуша, самого независимого из независимых. Классика индепендента.

«Кончается определенная парадигма творчества» (Владимир Мартынов). Но что начинается? Или на какие просторы и в какие складки направлена тяга?

Где то искусство, которое неизвестно куда записать: направо — налево, в авангард или традиционализм? Где притаилась такая неопределенность? Где, иначе говоря, скрытое? Или хотя бы его оттенки — cachets de caché?

Стремительный переход «бедного» искусства в статусное — престижное потребление (как в случае каннских успехов братьев Дарденн или настоящий

и будущие успехи Ивана Вырыпаева) — лишь один (не самый главный, но явный) показатель смешения красок в описании (самоопределении?) новейшего пейзажа.

90-е — эпоха объединений. И различений. Нулевые — эпоха распада. Впрочем, громокипящего. И важной неопределенности. Важной, потому что смущающей.

В качестве оружия массового поражения — нашествие накрывающих всех-всех зрителей блокбастеров, утремленность в мифотворчество.

Вряд ли только страхом перед реальностью — где, кто, когда ее последний раз видел? — (при том, что она вроде абсолютно прозрачна и просматривается в глазок камер наблюдения) — можно объяснить такой «поворот винта». Но дело даже не в этом. И реальность, подобно неработающим оппозициям, в словарной статье могла бы теперь помечаться взаимоисключающими звездочками устаревшего понятия и неологизма.

Реальность в постмассовом или медийном обществе приватизирована. Это из области универсального. Но при этом у каждого приватизированная реальность своя, персональная. И пересматривать эту приватизацию (вместе с глобализацией) не удастся даже революционно настроенным сообществам.

Мандельштам говорил жене, что люди приходили к гробу Ленина жаловаться на большевиков.

Пространство неомодернизма — это время террористических акций.

Вновь, как когда-то, во времена первого авангарда, архаические ритуалы или мифологии (классического Голливуда, например) становятся (или могут стать) дрожжами, на которых взойдут и задышат совсем другие творческие склонности и намерения.

Но как сохранить, пробудить артистическую дистанцию, эмоциональный холодок при пассионарном зрении — взгляде на людей и вещи? Вопрос к художнику, смеющему называться современным.

Мифологическое — прообраз реального искусства. Его художественное — провокативное — значение не исчерпывается социокультурным бытованием и потреблением.

Восстание медиа, а не масс. Восстание «элит», а не масс. Но оппозиции тут нет, потому что и «элиты», и массы нацелены на производство и потребление одних и тех же смыслов. Нет оппозиции и потому, что поколеблены характеристики и свойства элиты.

Медиа-империи. В этом словосочетании два слова ударных.

В эпоху экономического кризиса появился первый «Кинг Конг» ((1933)). В эпоху мирового терроризма и экономической рецессии — его ремейк Питера Джексона.

Оглядка на классический Голливуд как острастка духовному разоружению и скомпрометированным ценностям.

Настоящее время отзывается ((отражается)) в мифологическом кино. В психологическом искусстве это время цепенеет. А в условном ((жанровом)) пытается законсервировать бинарную — утешающую — конфликтность. С последующим ее разрешением или зависанием.

«Эта тема в нашей художественной среде непрерывно обсуждается. Как

«влезть» в мейнстрим — в журналы, на телевидение, — сохраняя заднюю мысль, что ты — интеллектуал» (Дм.Гутов).

Но где же то время-пространство и для других задних мыслей?

90-е годы прошли у нас (в том числе) под знаком магистрального интереса к нон-фикшн. К личному свидетельству, к личному делу, заключенному в дневниках, мемуарах, записных книжках.

Нулевые всколыхнули интерес к коллективной мифологии. И к ЖЗЛ — промежуточному жанру между нон-фикшн и фикшн.

Но промежуток и такой и сякой еще не начал осмысливаться. Впрочем, можно выдернуть из тыняновской статьи 24-го года «Промежуток» нам впору цитату: «Когда литературе трудно, начинают говорить о читателе. Когда нужно перестроить голос, говорят о резонансе... отношения побежденных и победителей, повторяю, совсем не так просты».

Не так называемая реальность, а уже реалити-шоу — в самом широком смысле — поставляет теперь образы и неврозы.

Реальные люди в предлагаемых обстоятельствах — промежуточный (пограничный) жанр о жизни незамечательных — незаметных — людей.

«Не личная история, а коллективная», как говорил психиатр Марк в сценарии Сорокина — Зельдовича «Москва». Можно, следовательно, говорить о психической (а не только социокультурной) и генетической подноготной новейших неврозов и образов. Притом что обособление (частное) возможно лишь при наличии универсального (корпоративного, несмотря на бунты антиглобалистов).

При всей и разнообразной тревожности — не описываемые сквозь прежние драматургические конфликты времена.

Неужели потому, что оппозиции обессмыслились? Хотя ситуативно, в телевизионных и прочих мизансценах, они, разумеется, присутствуют и вздувают пену якобы конфликтов и противоборства сторон.

«Драма жизни», похоже, вновь должна обрести лицо (группу лиц) в независимом демократичном кино (и искусстве). «Драма в жизни» — продолжать возбуждать нас в мейнстриме.

Самый яркий и, по общему — общественному — мнению, радикальный документальный проект прошлого года «Дикий. Дикий пляж. Жар нежных» Александра Расторгуева директор ТНТ Петренко назвал «документальным мылом». Тут есть над чем подумать. Потому что определение такого жанра не ругательство, а понимание того, где, собственно, таится образная радикальность, в каких неожиданных формах (и форматах) она прорастает.

Сама реальность настолько изворотлива и лжива, что мифологические образы становятся более спонтанными и достоверными. А то и правдивыми.

Частные мифологии поглощают какую-никакую реальность. В том числе и способ документации реальности, которая фальсифицируется не только на телевидении, но и в авторском — образном — «реальном кино». И которое, возможно, зондирует совмещение искусства (рождающееся во время монтажа) с не-искусством.

«Мне интересно понять истоки перехода «левого» в «правое»... «Левое» — это вещь, которая крайняя. Это жертвенное... Это порыв. Нервозность. Это эти-

ка жертвы... Но нас ведь как художников волнует прежде всего формальное выражение этой напряженности. И сейчас я не могу его увидеть. Все эти «никакое» искусство, дешевые сквотерские подходы не работают. Форма дешевого арта отработана. И больше не работает. А другого не видно в «левом» подходе» (Борис Михайлов).

Конец «дешевого арта» — в присуждении «Золотой пальмовой ветви» фильму «Дитя», поп-арту для современного истеблишмента. Начало какого-то другого арта — в награждении за режиссуру Ханеке, который «левую» идеологию облек в форму буржуазного кино, осуществив «жертвенный жест» на чужой территории и проэксплуатировав в новых целях традиционную визуальность.

За этим кино стоит какая-то «третья сила». Описывать ее через оппозиции не получится.

Размышляя об исчезновении различий между «правыми» и «левыми», «радикалами» и «либералами», Александр Пятигорский говорит о развитии «нового противоречия — противоречия между индивидуальным и общим». И не сводит «индивидуальное» к «частному», которое «имеет в виду интересы социальной, этической, религиозной группы, слоя, класса... но не отдельной личности». Так ли? Додумать.

Удивительно (или наоборот), но главные вопросы современного искусства ставят матерые режиссеры и художники. А не молодые, которые работают либо в мейнстриме, как «прозападные» (архаические, но ненасытные) агенты общества потребления, либо в стереотипах модернистского (зачастую местечкового) арта, либо в индивидуально проработанных клише «бедного» искусства, заменившего пресыщенной публике — на свой модный негламурный манер — ее традиционный вкус к искусству салонному.

А Борис Михайлов говорит о «жертвенности», не находящей себе «предметности», среды, выразительных средств. А Кира Муратова хотела назвать «Настройщика» иностранным словом «Виктимность», но запрятала смысловую двойственность своей картины в авантюрный доходчивый жанр. За что ее обвинили в кулуарах, конечно, в капитулянтстве и сдаче радикальных позиций.

И вдруг даже Вуди Аллен в «Матч-пойнте», открывшем на наших экранах новый кинематографический сезон, в криминальном зрелищном и sophisticated жанре обнажил и... сбалансировал противоречие между частным и универсальным. Хотя в этой чисто британской истории «персональное» покоится на частных интересах разных классов и социальных слоев, а «коллективное» — на глумливой притче о везунчиках, обманувших (или обыгравших) судьбу. И расстроивших бинарный «миф» о преступлении и наказании.

Обманчивая традиционность таких и некоторых других неравнозначных фильмов подорвана необиходной инновацией.

Поскольку оппозиции сегодня не порождают смыслов, то мы имеем слипание феноменов, которые различаются по более тонким и трудноопределимым критериям, чем «левое» — «правое» etc.

К слову... лучшие спектакли Театра.doc (их, может быть, всего три) отличаются от лучших образчиков «новой драмы» примерно так же, как внежанровые пьесы Чехова от их актуальных трактовок, спровоцированных конкретным временем. Или как стратегия художников от тактики продвинутых и сообразительных дизайнеров, идущих на беглый взгляд вместе, но на чуткий слух не в ногу и не ноздря в ноздрю.

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Дайте ордер на ботинки!

Танцовщик! Ты богат. Профессор! Ты убог.
Конечно, голова в почтеньи меньше ног.

Эта эпиграмма была сочинена Александром Петровичем Сумароковым в 1759 году. Минуло без малого два с половиной столетия, а старинная эпиграмма не утратила своей остроты. И если когда-нибудь будет написана капитальная монография «Блеск и нищета академического и вузовского сообщества России: конец XX — начало XXI века: Опыт историософского осмысления», то можно смело держать пари, что автор этой книги обязательно возьмет эпиграмму Сумарокова в качестве эпиграфа. И какие бы статистические данные и исторические примеры ни приводились в этой книге, какие бы экономические, социологические, политологические и философские рассуждения ни предъявлялись, автор ее вряд ли сможет сказать что-нибудь принципиально новое по сравнению с тем, что уже написал Сумароков.

Все научное сообщество и все вузовские преподаватели России оказались захваченными процессом нисходящей социальной мобильности. Престиж ученых степеней и даже профессорского звания резко упал в последние годы, особенно если сравнивать с мартом 1946-го, когда в несколько раз было увеличено жалованье научных работников и вузовских преподавателей, имевших ученые степени — правда, относительно сытая жизнь закончилась очень скоро.

Ломоносов сетовал на то, что российский профессор имеет по Табели о рангах всего-навсего чин, соответствующий чину армейского капитана, в то время как его западноевропейский коллега имел ранг полковника. Ученый-энциклопедист именно этим обстоятельством объяснял низкий престиж профессорского звания в Российской империи. Так обстояло дело в середине XVIII века. Сменилось несколько поколений, а ситуация осталась практически неизменной. В окружении Пушкина были профессора и академики, но ни сам Пушкин, ни его друзья не относились к ним, как к равным: и профессора, и академики, даже если им удавалось выслужить потомственное дворянство, вели в это время мещанский образ жизни.

Знала ли об этом верховная власть? Безусловно! Положение было столь серьезным, что даже тайная политическая полиция сочла своим долгом обратить внимание государя на то ничтожество, в котором обретается российская профессура. В «нравственно-политическом» отчете III Отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии за 1839 год граф Александр Христофорович Бенкендорф всеподданнейше докладывал Николаю I: «Положение русских профессоров было самое жалкое как в отношении жалованья, так и выгод, до-

ставляемых службою, и потому только и существовали они частными уроками по домам и пансионам. Но, истрачивая время на уроки для приобретения пропитания, они не успевали следовать за ходом наук и оставались всегда позади, а потом совершенно отстали. Оттого в русских университетах и других заведениях науки преподавались по обветшалой методе и успехи в науках были слабее, а недостаток в хороших преподавателях становился беспрерывно ощутительнее». Граф Александр Христофорович оказался провидцем: прошло почти два столетия, а его отчет нисколько не утратил своей злободневности. И сегодня редкий российский профессор откажется признать справедливость этих слов, скрепленных авторитетной подписью шефа жандармов.

К середине XIX века профессора и академики подросли в чинах и достигли полковничьего и даже генеральского рангов. Ректор университета имел право претендовать на чин действительного статского советника, что соответствовало чину генерал-майора. И обращались к нему соответственно: «Ваше превосходительство». К концу XIX века заслуженный профессор мог дослужиться уже до чина тайного советника. Однако еще в середине XIX века университетские профессора не воспринимались как люди, принадлежащие к «хорошему обществу». Вспомним то нескрываемое презрение, с которым князь Раменский, персонаж «Тысячи душ» Писемского, трактует профессоров: для аристократа они были людьми неотесанными и малокультурными. Даже после того как дворянство утратило свою прежнюю роль в обществе, сила инерции была столь велика, что и в пореформенной России представитель хорошей дворянской фамилии продолжал чуждаться профессорской карьеры. Граф Витте вспоминал, что когда он после окончания курса в университете в 1870 году захотел остаться на кафедре чистой математики для приготовления к профессорскому званию, его родня, мать и дядя-генерал — кстати, очень культурные и образованные люди — воспротивились этому желанию. «Главный их довод заключался в том, что это занятие мне не соответствует, так как это не дворянское дело». Не помогла даже ссылка на тот непреложный факт, что известные московские профессора Кавелин и Чичерин происходили из родовитых дворянских фамилий. Этот аргумент не был воспринят родней будущего премьер-министра. Ситуация изменилась лишь в конце XIX века. Вспомним знаменитые чеховские пьесы. Профессор Серебряков, чье незнатное происхождение было ненавязчиво подчеркнуто в пьесе «Дядя Ваня», взял в жены дочь сенатора, и мыслившая себя «прогрессисткой» теща боготворила зятя, а брат первой жены профессора посвятил всю свою жизнь бескорыстному и жертвенному служению «светилу науки». Однако высокий социальный статус профессора не гарантировал материальной независимости: после выхода в отставку Серебряков, как мы хорошо помним, чтобы свести концы с концами, решил продать имение, которое принесла ему в приданое покойная жена. Героини драмы «Три сестры» сестры Прозоровы мечтали о переезде в Москву, где их брат Андрей станет профессором университета. Три генеральские дочки уже мечтали о том, что еще недавно воспринималось как нонсенс. Наиболее чуткие среди первых зрителей чеховских пьес должны были уловить эти выразительные приметы времени, ускользающие от нашего внимания. Однако этот период относительного материального благополучия и социальной стабильности продолжался очень недолго — до октября 1917 года.

В первые десятилетия советской власти отношение к ученым и преподавателям высшей школы, оставшимся в наследство от прежнего режима, было настороженно враждебным. Чего стоит знаменитый «философский пароход»! Сами условия возникновения и формирования научного сообщества не способствовали развитию в нем четко сформулированных корпоративных нравственных норм, передававшихся из поколения в поколение. Ситуация усугублялась тем, что в течение десятилетий практически во всех отраслях научного знания научные дискуссии были заменены большевистскими методами «проверочно-мордобойной работы» (Сталин). Не только какая-то конкретная тема, но и целое научное направление могли быть в директивном порядке признаны идеологически вредными: идеалистическими или немарксистскими. Последствия такого наклеивания ярлыков были ужасающими — от

закрытия тем и ликвидации институтов до «изъятия» ученых карательными органами. Временами государственный прагматизм одерживал верх над идеологией, и тогда получившим «срока» ученым предоставлялась возможность ковать оборонный щит родины в «шарашках».

Перед войной ситуация медленно стала меняться в лучшую сторону: в конце ноября 1936 года было повышено материальное обеспечение сотрудников академических институтов — от действительного члена Академии наук до младшего научного сотрудника и от директора академического института до научно-технического сотрудника. Однако уровень жизни членов научного сообщества оставался невысоким. Так, например, вице-президент Академии наук Отто Шмидт был вынужден обратиться к властям с просьбой, чтобы академикам — а их было 125 человек — выделили ордера на костюмы и мануфактуру. После войны Молотов в качестве заместителя председателя Совнаркома лично утвердил ведомость, по которой профессора и преподаватели Московского университета получили одежду и обувь. (Предсовнаркома Сталин был в это время в отпуске, но его принципиальное согласие на эту акцию было получено ранее.) Причем если профессор МГУ мог рассчитывать на костюм и ботинки, то ассистенту могли достаться либо туфли, либо брюки.

В марте 1946 года ситуация изменилась кардинально: за ученые степени и ученые звания стали платить довольно большие по тем временам деньги. Именно по этой причине после 1946 года в аспирантуру и докторантуру пошел середняк, для которого главным в жизни была не наука, а относительно легкий путь достижения материального благополучия. Лидия Яковлевна Гинзбург вспоминала, какими жадными и завистливыми глазами эта новая поросль взирала на профессорские «мебеля красного дерева». Эта солидная старая мебель была для них знаком иной жизни, более сытой и респектабельной. Все усугублялось наличием «железного занавеса», послевоенной борьбой против «безродных космополитов», периодическими идеологическими чистками... В ходе идеологических кампаний власть сознательно ломала через колено учеников, заставляя их публично выступать против своих учителей.

Именно после войны в научном сообществе стали одновременно действовать две противоположные тенденции. С одной стороны, профессия университетского преподавателя стала наследственной. Преподавательская среда была замкнутой кастой: она ограждала сообщество от проникновения чужаков извне, но четких норм корпоративной морали — гласно формулируемых и всеми членами сообщества соблюдаемых — эта среда так и не выработала. Не успела, слишком мало было времени. С другой стороны, научная преемственность периодически прерывалась сверху. Взаимоотношения типа «учитель — ученик» отчетливо прослеживаются, но где внуки и правнуки?

После распада СССР в стране произошла не только социальная, но и *научная революция*. Утрата монополии на *правильное* знание, осложненная получившими широкое хождение философскими представлениями о том, что истина многогранна, способствовали нисходящей социальной мобильности обладателей ученых степеней и научных званий. Командные высоты в науке, право на занятие которых раздавало государство, обеспечивали патент на непогрешимость. Тот, кто закрепился на такой высоте, уже не боялся возражений оппонентов: по определению он был всегда и во всем прав, ибо всесилен. Эта традиция была глубоко укоренена в отечественном интеллектуальном пространстве. Одно поколение сменялось другим, а мудрое утверждение «начальник всегда прав» оставалось непоколебимой аксиомой. Когда Пушкин узнал, что император Николай I во время холерного бунта смело въехал в толпу черни и силой своего красноречия обуздал мятежников, то был недоволен мужественным поступком государя: на сей раз все сошло благополучно, а в другой раз царю могут возразить из толпы. Когда во времена Александра II обсуждался вопрос об отмене некоторых стеснительных цензурных ограничений, то Тимашев, один из консервативно настроенных министров, решительно возразил против свободного обмена мнениями на страницах печати: власть может проиграть в споре, что недопустимо. К диа-

логу с оппонентом были готовы лишь на словах, к научному ристалищу, поединку — нет.

Об эффективности труда ученого всегда судили по количеству и качеству печатных работ, им опубликованных. Разумеется, если хотели судить *по гамбургскому счету*. При этом иногда уточняли, что даже десять статей не способны заменить одну монографию. В условиях рыночной экономики ученый должен уметь не только написать книгу, но и своевременно и качественно издать ее. Книга, которая в буквальном смысле слова рассыпается при чтении, обречена: век такой книги будет недолог, ее прочтут один или два читателя. Михаил Михайлович Пришвин однажды заметил, что писатель, завершив очередную книгу, фактически умирает. Возродить его к новой жизни способна только новая книга. Своевременно попавшая в руки читателя книга возрождается и оживает в процессе чтения. Если книга опаздывает к своему читателю, то она умирает, еще не родившись. Именно по нашим книгам будущие историки будут судить об эффективности нашей профессиональной деятельности. Приращение научного знания должно быть зафиксировано в научных изданиях. Однако плановые научные издания, финансируемые государством, и отлаженная система распространения через библиотечные коллекторы не выдержали столкновения с реалиями рыночной экономики. И уже никого не удивляет, что капитальные и тщательно фундированные научные монографии печатаются издательством «Наука» тиражом 700—800 экземпляров. У этих книг практически нет никаких шансов попасть в провинциальные университетские библиотеки. Даже в крупнейших книгохранилищах страны отсутствуют сотни наименований книг, выпущенных во второй половине 90-х годов XX века. В наше время проблема бытования книжной продукции никого не интересует, даже профессиональных критиков.

Книги, которые пишутся специалистами для специалистов, не могут быть коммерчески выгодными. Такие книги нуждаются в грантах. Система грантов способствовала появлению на книжном рынке многих прекрасных книг, ранее не имевших никаких шансов выйти в свет и дойти до читателя. Но гранты развратили издателей и видоизменили интеллектуальное пространство, существенно преобразовав не только интеллектуальный, но и коммерческий ландшафт. Проблема распространения так и не была решена. Маркетинговые исследования не проводились и не проводятся: реальная ситуация восприятия научного знания читателями остается непроясненной. Вот почему никем не была выявлена и диагностирована «кессонная болезнь», пережитая людьми пишущими: переход от сильнейшего давления цензуры к свободному книгопечатанию оказался слишком резким.

Сначала телевидение, а затем и Интернет властно преобразовали интеллектуальный ландшафт без малейших попыток если не быть, то хотя бы казаться респектабельными. Ни телевидение, ни Интернет не предприняли никаких попыток плавно вписаться в уже существующие традиционные социальные институты. А последние, в свою очередь, посчитали ниже своего достоинства предпринять хоть какие-либо попытки инкорпорировать их в свою среду. Профессионалы своевременно не смогли это предвидеть и долгое время предпочитали не замечать те новые возможности, которые открылись перед ними. Нет качественно новых форм подачи материала, приращение нового знания и обретение нового смысла осуществляется, за редчайшими исключениями, традиционными способами. Профессионалы охотно и быстро освоили компьютер и цифровой фотоаппарат, оценив сопряженные с ними удобства в работе, однако решительно отказались перестраивать систему своих доказательств.

Мой вывод парадоксален. Первопроходцы интеллектуального пространства продвигаются вперед быстрее, чем происходит освоение открытых ими территорий. Наблюдается неравномерность освоения интеллектуального пространства в течение короткого, с точки зрения большого времени истории, отрезка времени. Интеллектуальный ландшафт возделывается неравномерно и противоречиво, отличается чересполосицей и многоукладностью. Все это дает мне основание смотреть на будущее с известной долей сдержанного оптимизма. Мы находимся накануне мощного прорыва в неизведанное.

ВИРТУАЛЬНЫЙ РЕСУРС

ИГОРЬ МИХАЙЛОВ

Монолог из-под забора

«А что такое Интернет? В смысле оценковысказывания — забор. И на нем пишут все желающие. А кто пишет на заборе — известно». Обнаружив на страницах журнала «Искусства кино» заметку г-жи Белопольской[1], строчки из которой я только что процитировал, я решил не спорить с автором по поводу фактов, в ней изложенных (рост популярности и посещаемости сетевых СМИ вообще не подлежит сомнению), но взглянуть на эти факты в другом ракурсе, так сказать, из-под забора (того самого!) как средства самовыражения.

На портале «Киноафиша.Ру» (официальное название моего «забора») не раз возникали дискуссии относительно места интернет-изданий в системе российской прессы. Скажем сразу, эти оценки во многом расходились. Одна из посетительниц нашего форума обиделась, что на пресс-показах, представляя какое-либо ведущее издание, ей непременно приходится сидеть на полу вместе с коллегами из «Известий», «Афиши», «Времени Новостей», «Harpers Bazaar» и прочих печатных СМИ, тоже, разумеется, ведущих, а на VIP-местах сидят в первую очередь интернетчики.

По мнению представительницы массового невиртуального издания, в наш техногенный век всякий, кто завел себе домашнюю страничку и пишет на ней свои впечатления о просмотренных фильмах (в стиле «я чё-то не понял, в чем прикол, а баба некрасивая!»), считает себя кинокритиком и, что особенно мило, видит себя не иначе, как властителем дум, хотя качество текстов оставляет желать лучшего. Когда сетевые люди научатся писать хотя бы нормально, заметила наша гостья, газеты и журналы перестанут существовать.

Ой ли? Несмотря на то что в середине 90-х лучшие журналисты устремились в Сеть, рынок печатной прессы до сих пор не иссяк. Наоборот, лучшие журналисты вернулись туда, откуда пришли. Все же сетевики стремятся увидеть свое имя на бумаге.

Другой участник дискуссии рубанул, что так называемые «бумажные» газеты и журналы вообще не нужны.

По мнению апологета виртуальных изданий, нормальный человек идет исключительно в Интернет, когда хочет получить информацию об интересующем его фильме. Если он победнее, он делает это на работе, на выделенной линии. Если побогаче — с карманного компьютера за чашечкой кофе, с wifi спота или через GPRS. Что уж говорить о японцах, опутанных коммуникаци-

[1] См.: Белопольская В. Клиническая жизнь. — «Искусство кино», 2005, № 11, с. 81.

онными сетями с детского сада! И сей любознательный «юзер» находит множество неангажированных статей и живых отзывов от только что посмотревших фильм зрителей, и статистику, и суммарные оценки, и черта в ступе. Именно то, что надо ему.

В сторону традиционной прессы поклонники сетевых технологий в запале бросали: «Вы, бумажная пресса — трижды там глянец или вовсе не глянец, — вы больше не нужны в этом веке. В глазах потребителя — я имею в виду разумного человека, а не лентяя, которому прихватить журнальчик в супермаркете проще, чем освоить три кнопки на Pocket PC, — у вас нет ни одного преимущества перед виртуальными ресурсами. Вы даром занимаете место в информационном пространстве, вы прожираете зазря ресурсы, которые пошли бы на пользу развитию он-лайн. В той же пресловутой Америке вы уже атавизм, годный лишь непривычным к хайтеку старичкам. В России вы еще как-то по недоразумению держитесь, но это ненадолго и свое место пора бы осознавать».

Та и другая позиция являются в некоторой степени экстремистскими, это понятно. В обычной жизни солидные бумажные издания успешно соседствуют с оперативными сетевыми ресурсами, по определению выполняющими другие задачи. Давайте же попробуем объективно рассмотреть статус интернет-технологий применительно к кинокритике, киноведению, киножурналистике.

Представителей виртуальных ресурсов, посвященных кинематографу, никак нельзя счесть дилетантами (стоит обратить внимание на вполне соответствующие всем взыскательным требованиям сайты «Фильм.Ру», «Синема.Км.Ру» и некоторые другие), хотя многие кинопорталы наполняются заметками обозревателей, не имеющих профильного образования и, скажем прямо, не склонных к высокой стилистике. Хорошо это или плохо? Ответить на этот сакраментальный вопрос одним коротким словом невозможно, так как у потребителей разные вкусы и предпочтения. Понятно, что почитатели творчества Алекса Экслера (Экслер.Ру) или Дмитрия Пучкова (Опер.Ру) скорее всего не станут разбираться в «зауми» профильных журналов. Цель посетителя вышеназванных порталов не связана с выяснением оттенков качества игры того или иного актера. Ему также без надобности ретроспективный взгляд маститого кинокритика, который будет сравнивать некий кинопроект с творениями, скажем, братьев Люмьер. Стоит все же оставить кесарю кесарево. В нашем же случае перед походом в кинотеатр потенциальный заказчик информационных услуг с интересом сверится с мнением человека, который в доступной и образной форме *кратко* выразит мнение о просмотренном фильме. По всей видимости, это мнение не является *кинокритикой* в ее классическом виде. Но ведь перед просмотром 90 процентов посетителей кинотеатров академизма и не ищут.

И здесь я опять хочу предоставить слово добровольным авторам нашего портала: «Чисто онлайновые издания не только оперативнее, они концентрируют *сразу все*, они дают на форумах по отдельным фильмам оперативную реакцию зрителей, они дают расписание кинотеатров на текущий момент и многое другое. Рядовому потребителю и тексты-то ваши умные читать не особо хочется, его изредка интересует история вопроса и уж точно почти никогда эрудиция и амбиции пищущего журналиста, его интересует простой вопрос: стоит идти на это кино или нет. На этот вопрос куда лучше отвечает просмотр сотни мнений на форуме, чем наиумнейшая статья суперкиноведа в глянце».

Здесь затронуто очень важное преимущество интернет-технологий, а именно: предоставление возможности *всем* пользователям высказать свое мнение. Следует заметить, что этой возможностью посетители Интернета пользуются, что называется, по полной программе, оценивая как фильмы, так и рецензии обозревателей порталов. Демократичность сетевых изданий, как мне кажется, является тем качеством, которое дает изрядную фору традиционной прессе. Не желая обидеть практикующих кинокритиков, все же заме-

чу, что они давно потеряли обратную связь с читателями. Когда-то попав в обойму корифеев и застолбив право повышенной самооценки, многие ли журналисты (за исключением тех, кто параллельно работает в сетевых изданиях) осознают реальную степень своей популярности или хотя бы востребованности теми, для кого они пишут свои статьи? В современных условиях такая форма общения, как письма читателей в ответ на опубликованную рецензию, утеряла свою актуальность. Авторы же сетевых ресурсов оторваться от реальности не могут по определению, поскольку легион читателей очень быстро может обернуться писателями и моментально высказать нелицеприятное мнение об опубликованном материале.

И здесь мы подходим к одной очень важной теме. Обойди мы ее, этот «монолог» был бы лишь попыткой бессмысленного самооправдания за несовершенные грехи.

Поговорим о проблемах, которые исследуются в текстах виртуальных ресурсов. Давайте взглянем трезво: сетевой журналистике дозволяется касаться полузапретных тем без каких-либо негативных (или репрессивных) последствий. Уместен ли в глянцевом (или серьезном академическом) издании искусствоведческий анализ, скажем, фильма Андрея Некрасова «Недоверие», в котором исследуется природа террористических актов в России? Часто ли появляются на страницах бумажных изданий статьи о реальных проблемах в кинематографическом сообществе? Многие ли журналы пишут об угрозе надвигающейся в России цензуры? Отсутствие диктата государства применительно к сетевым технологиям (может быть, временное) дает возможность журналистам Интернета честно высказывать свою точку зрения на то, что происходит в окружающем кинопространстве и (хочется верить) влиять на него в лучшую сторону. (Применительно к тому же «Недоверию». Интервью с режиссером фильма Некрасовым в нашу редакцию принес газетный журналист, когда издание, заказавшее ему этот материал, отказалось его публиковать.)

Не могу не вспомнить — с подачи г-жи Белопольской — несколько пресс-конференций, устроители которых, придав своим мероприятиям кинематографический статус, на деле устроили настоящее политическое шоу. На пресс-конференции, посвященной фестивалю «Кинотаврик», его президент, а по совместительству известный певец, пятьдесят минут расписывал журналистам достоинства президента России, недостатки его окружения, неправильность распределения денежных средств, куце выделяемых Минфином на финансирование культуры, и с присущей этому человеку экспрессией рассказывал обо всем на свете, кроме детского фестиваля, ради чего и собралась журналистская братия.

На пресс-конференции, посвященной съемкам телесериала «Именем России», известный обозреватель центрального телевизионного канала публично заявил, что в России необходимо восстановить институт смертной казни и применять сию кару к журналистам, чья точка зрения отлична от официальной. А на пресс-конференции, связанной с презентацией кинопроекта «Дмитрий Донской», консультант фильма, бывший клипмейкер и бывший служащий администрации президента России, обмолвился: мол, потенциальная критика будущего фильма должна быть только положительной, поскольку представляемый кинопроект навсегда (sic!) изменит политическую ситуацию в стране.

После участия в подобных мероприятиях, лишь формально имеющих отношение к кинематографу, журналисту приходится вторгаться в малоприятную смежную область чистой политики. Не журналисты в этой ситуации устанавливают правила игры — это ясно! Но даже если «правила без правил» раздражают журналистов, они должны выполнить профессиональную обязанность и честно проинформировать читателей об увиденном и услышанном.

Так что темами репортажей сетевых изданий являются, среди прочих, связь искусства с политикой, воздействие кинобизнеса на прессу, хрони-

ки боев за кинособственность, отказ от проката интеллектуального кино и многие другие проблемы, весьма далекие от киноведения. Причиной такого тематического разнообразия является вовсе не болезненное самолюбие авторов, побуждающее их хоть что-то накарябать на «заборе», а реальная возможность поднять те проблемы, анализ которых в иных изданиях весьма проблематичен в силу потенциального давления заинтересованных лиц.

Интернетовские киноиздания приносят колоссальную пользу. Именно потому, что одни *неограниченно* пишут, а другие *неограниченно* читают. Отсутствие границ не грозит опасностью смешения языков или объявления войны. Эта самая *неограниченность* означает, во-первых, максимальную оперативность предоставления информации, во-вторых, возможность высказаться всем желающим, в третьих, отсутствие (пока!) политической и экономической цензуры, в четвертых, охват смежных с искусством кино реалий окружающей действительности.

Несовершенство сетевых технологий компенсируется относительной избыточностью ресурсов. На этом самом перекрестке возникает конкуренция в борьбе за вдумчивого читателя, заставляющая завоевывать его фактически в режиме реального времени. Те издания, которые не способны оперативно предложить своим посетителям необходимую информацию, не выдерживают конкуренции и тонут в Лете. Те же порталы, которые выигрывают в конкурентной борьбе, не только перетягивают на свою сторону почитателей «бумажной» прессы, но и формируют зачатки гражданского общества (каждый желающий имеет право на высказывание и на защиту своих интересов), концентрируют энергию масс.

Кто скажет, что это не самая насущная задача современной России?

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

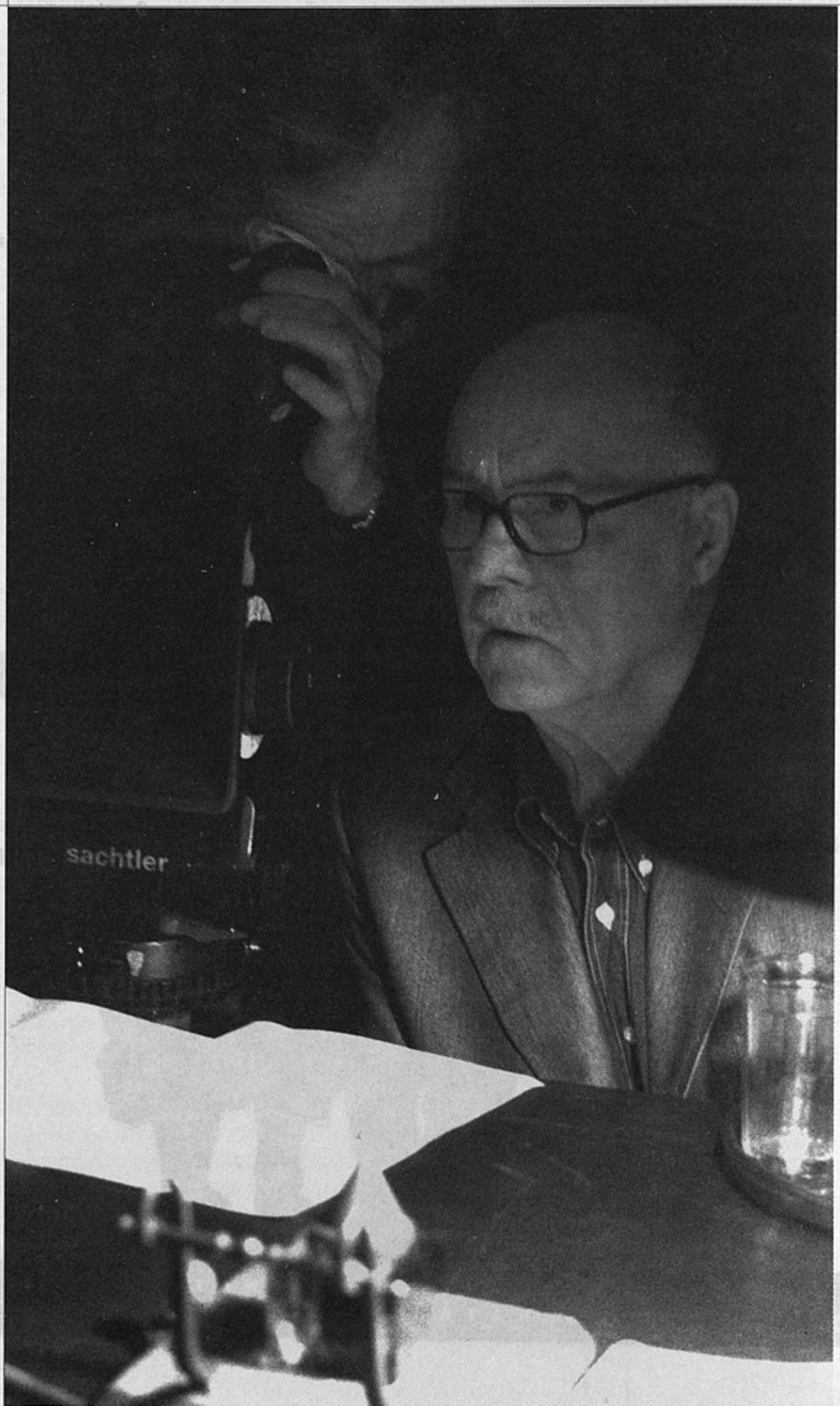
Магазин «Мир печати»,
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

И М Е Н А



Станислав Говорухин на съемках фильма «Не хлебом единым»

СТАНИСЛАВ ГОВОРУХИН:

«Хуже тинейджеров только критики!»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

Галина Переверзева. Станислав Сергеевич, журнал «Искусство кино», в котором недавно была опубликована рецензия на ваш фильм «Не хлебом единым», хотел бы...

Станислав Говорухин. А какое я имею отношение к искусству кино? Никакого. Вы смотрели последний выпуск кинословаря? Там моей фамилии нет!

Г.Переверзева. Но сколько людей, столько и мнений...

С.Говорухин. Нет, мнений немного. На самом деле мнение одно и вредящее: это когда под видом «таков общественный вкус» талант выдается за бездарность, а бездарность за талант, когда то, что не имеет отношения к искусству, выдается за достижение. Еще Толстой писал: «Всякое ложное произведение, восхваленное критиками, — есть дверь, в которую тотчас же врываются лицемеры искусства». Так оно и есть. Стоит высоко оценить какую-нибудь муру — не буду произносить ни названия, ни фамилии авторов, — как немедленно десятки студентов ВГИКа примутся снимать именно такое же кино.

Г.Переверзева. Фильм «Не хлебом единым» вызвал полярные отклики — от восторженных («Это настоящее кино!») до уничижительных («Как режиссер он «исписался»). Многие недоумевают, зачем заниматься реанимацией соцреализма. Что вы можете на это ответить?

С.Говорухин. Ну а что можно на это ответить? О том, что «Не хлебом единым» не искусство, говорят некоторые критики. Есть такая эстетствующая публика, мною презираемая. И есть публика нынешних кинотеатров — в основном тинейджеры, те, кому такое кино неинтересно. А оно и не должно быть им интересно, поскольку они воспитаны на другом — на американских фильмах и на обезьяньем подражании голливудской продукции. Они ничего не читают, не знают и знать не хотят. На них я не рассчитывал. Я рассчитывал на тех зрителей, которые в кино уже не ходят. Назовем их советскими.

Г.Переверзева. То есть вы имели в виду так называемую возрастную аудиторию?

С.Говорухин. Почему возрастную? Есть и молодая, но она все равно советская, например, университетская молодежь. В Киеве я показывал картину в зале на две с половиной тысячи мест, и 60 процентов зрителей составляла молодежь. Это были люди думающие, читающие, понимающие искусство. Приняли они картину восторженно, если не сказать больше. Ну а, в общем, что говорить... Я сделал фильм, который должен был провалиться и провалился в кинотеатрах. Я остался без публики. Посмотрите, вот стоят призы за «Не хлебом единым», но все они от зрительских жюри: выборгский фестиваль «Окно в Европу», челябинское «Новое российское кино», минский

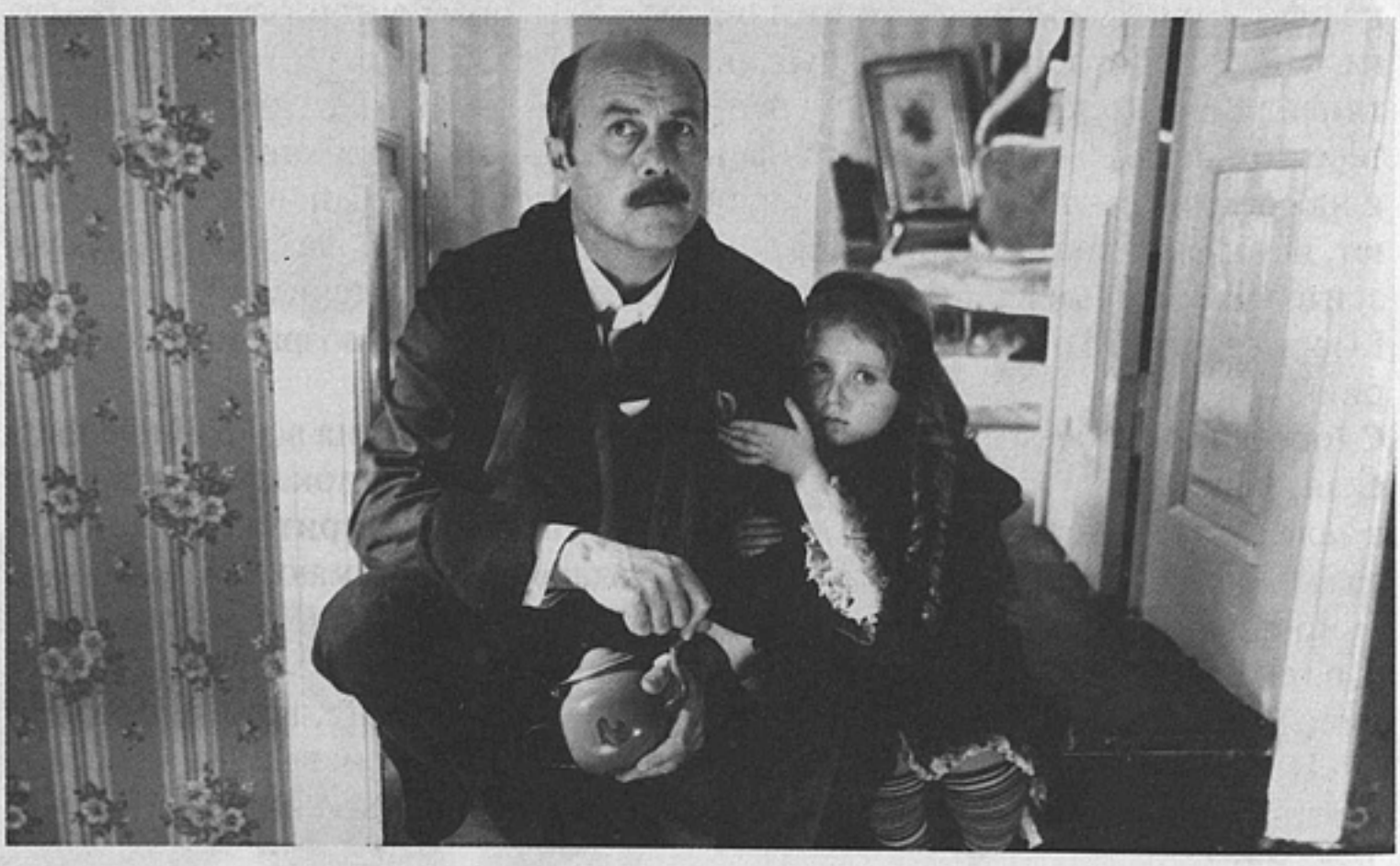
«Пираты XX века». Авторы сценария Станислав Говорухин, Борис Дуров, режиссер Борис Дуров

«Листопад»... — это те фестивали, где огромную роль играют зрители. И ничего от критиков. Им подавай только «Настройщика», «Гарпастум»... Видите, какая феноменальная у меня получилась картина: на фестивалях я получаю награды от зрителей, но никто мое кино смотреть не будет, так как не тот зритель сидит в сегодняшних кинотеатрах. А мой в кинотеатры не ходит, он либо кассетку купит, либо будет смотреть по телевизору перебиваемый рекламой фильм...

Г.Переверзева. Значит, вы считаете, что тинейджеры не смогут принять вашу картину? Но у вас были «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо», «Приключения Тома Сойера», «Дети капитана Гранта» — фильмы для детей...

С.Говорухин. Ну сниму я сейчас такой же фильм, как «Том Сойер», его смотреть никто не будет. Нет, тогда дети были другие, а для сегодняшних я ничего сделать не смогу. Это испорченное поколение. Ими должны заниматься режиссеры-педагоги, люди, которые чуть старше их, но только с правильно повернутыми мозгами. А я уже свое дело сделал, для детей кино снял, и оно будет жить долго, дольше, наверное, чем «Место встречи»...

Г.Переверзева. Если говорить об этой экранизации, на мой взгляд, в романе Вайнеров «Эра милосердия» вопросы духовности поставлены более резко, чем



Станислав Говорухин в фильме «Среди серых камней». Режиссер Кира Муратова

в вашем фильме «Место встречи изменить нельзя»...

С.Говорухин. Правильно. Кино есть кино, оно не подстрочник романа, не то получится «Золотой теленок», когда уже с первых серий смотреть не хочется.

Г.Переверзева. Мне кажется, что литературные произведения, по которым вы сняли «Благословите женщину» и «Не хлебом единым», уступают вашим фильмам.

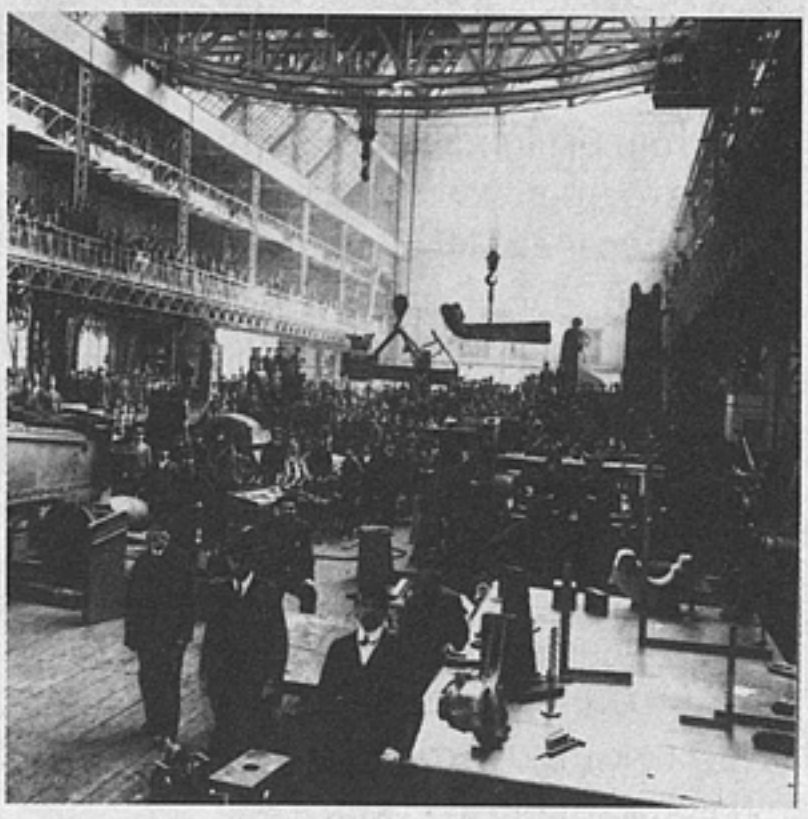
С.Говорухин. Вы абсолютно не правы. Я могу назвать собственный пример, когда фильм был лучше: это «Ворошиловский стрелок». Повесть Пронина «Женщина по средам» никто не знает, а вот картина еще будет набирать вес. Повесть же Грековой «Хозяйка гостиницы» мне страшно нравится. Я уж не говорю про роман Дудинцева... Впрочем, оно понятно, вы смотрите фильм глазами современного человека, сегодня книга Дудинцева воспринимается как производственный роман эпохи соцреализма и читать ее неинтересно, это правда, но в свое время чтение было захватывающим. Попробуйте сейчас читать Жюля Верна — скучно.

«Место встречи изменить нельзя», режиссер Станислав Говорухин

Г.Переверзева. Тем не менее среди множества книг вы выбрали именно эту. Почему?

С.Говорухин. Откуда я знаю!.. Часто действуешь чисто интуитивно... Да и как правило, режиссер может не знать, почему.

Г.Переверзева. В начале работы, наверное. Но разве потом он не отдает себе отчет в том, что двигало им при выборе темы, почему снимал именно так, а не иначе, что хотел донести до зрителя?



«Россия, которую мы потеряли», режиссер Станислав Говорухин

С.Говорухин. Я делал фильм о стране, которой уже нет, о тех людях, которые уже не родятся...

Г.Переверзева. А почему о той стране, о тех людях?

С.Говорухин. Потому что эту страну я не знаю.

Г.Переверзева. С приходом в политику у вас начался период публицистики — ваши документальные фильмы, острые статьи были вашим непосредственным творческим откликом на реальность и самым плотным контактом с ней... Вы и сегодня активный политик, но в творчестве уходите от современной реальности в прошлое...

Станислав Говорухин в фильме «Асса». Режиссер Сергей Соловьев

С.Говорухин. Документалистикой я занялся несколько рань-

«Так жить нельзя», режиссер Станислав Говорухин

ше, это и было началом политической деятельности. Но сегодня я не понимаю, что происходит в стране. Я человек сомневающийся.

Г.Переверзева. И вы не знаете, какие, для кого и для чего сейчас снимать фильмы?

С.Говорухин. В принципе знаю. Надо, во-первых, делать фильмы, которые не отнимали бы у людей жизненные силы. Всем и так тяжело. Это не значит, что нужна развлекаловка, но, по завету Пушкина, необходимо будить добрые и благородные чувства. Кроме того, нельзя забывать, что кино сегодня, пользуясь фразеологией Владимира Ильича Ленина, по-прежнему важнейшее из искусств. Может быть, даже архиважное. Ведь сегодня молодой человек, особенно не сформировавшийся, ищущий себя, все плохое и все хорошее получает из фильмов. Поэтому у режиссера должен быть такой же девиз, как у врача: «Не навреди!» А что мы видим по телевизору? Хотя бы героев перечислить: менты, воры, проститутки...

Г.Переверзева. А можете ли вы назвать эталонный фильм, в котором органично соединились бы добрые, благородные чувства и высокая художественность?

С.Говорухин. «Не хлебом единым»! Я не шучу.

Г.Переверзева. Многие ваши работы — и как сценариста, и как режиссера — были новаторскими в жанровом отношении: «Место встречи изменить нельзя», «Пираты XX века», «Десять негритят»... Что для вас важнее: идея или форма произведения?

С.Говорухин. И идея, и форма... Если говорить о «Не хлебом единым», то сейчас это новая форма, абсолютно новое кино по сегодняшним меркам, хотя по сути это хорошо забытое старое. Вот и оператору была поставлена такая задача: давайте сделаем фильм, чтобы было ощущение, будто он не только о том времени, но и снят тогда.

Обидно, что мы докатились до того, что общественный вкус оказался перевернут с ног на голову. Один критик написал что-то вроде: «Вот посмотрите, какое хорошее изображение и музыка классическая, как-то Говорухин раньше в таких изысках не был замечен...» Просто этот критик не знает творческую биографию Говорухина. Как раз в этих изысках я всегда и был замечен! Например, весь «Робинзон Крузо» сделан на музыке Вивальди. Картина «Россия, которую мы потеряли» — вся на музыке Б.Чайковского.

Время — лучший критик. Время все расставляет на свои места. Есть фильмы нашумевшие, но через два года люди забывают не то что их названия, а да-

же и содержание. И есть фильмы, которые с каждым десятилетием набирают мощь, силу, например прекрасные комедии «Бриллиантовая рука», «Ирония судьбы» — ведь оторваться же невозможно! Я уж не говорю про такие великие картины, как «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Я шагаю по Москве» и т.д. Они с каждым годом становятся лучше и лучше...

Г.Переверзева. А тинейджер будет сегодня смотреть «Летят журавли»?

С.Говорухин. Нет, конечно же, нет! Повторяю, это поколение сильно покалечено в нравственном отношении.

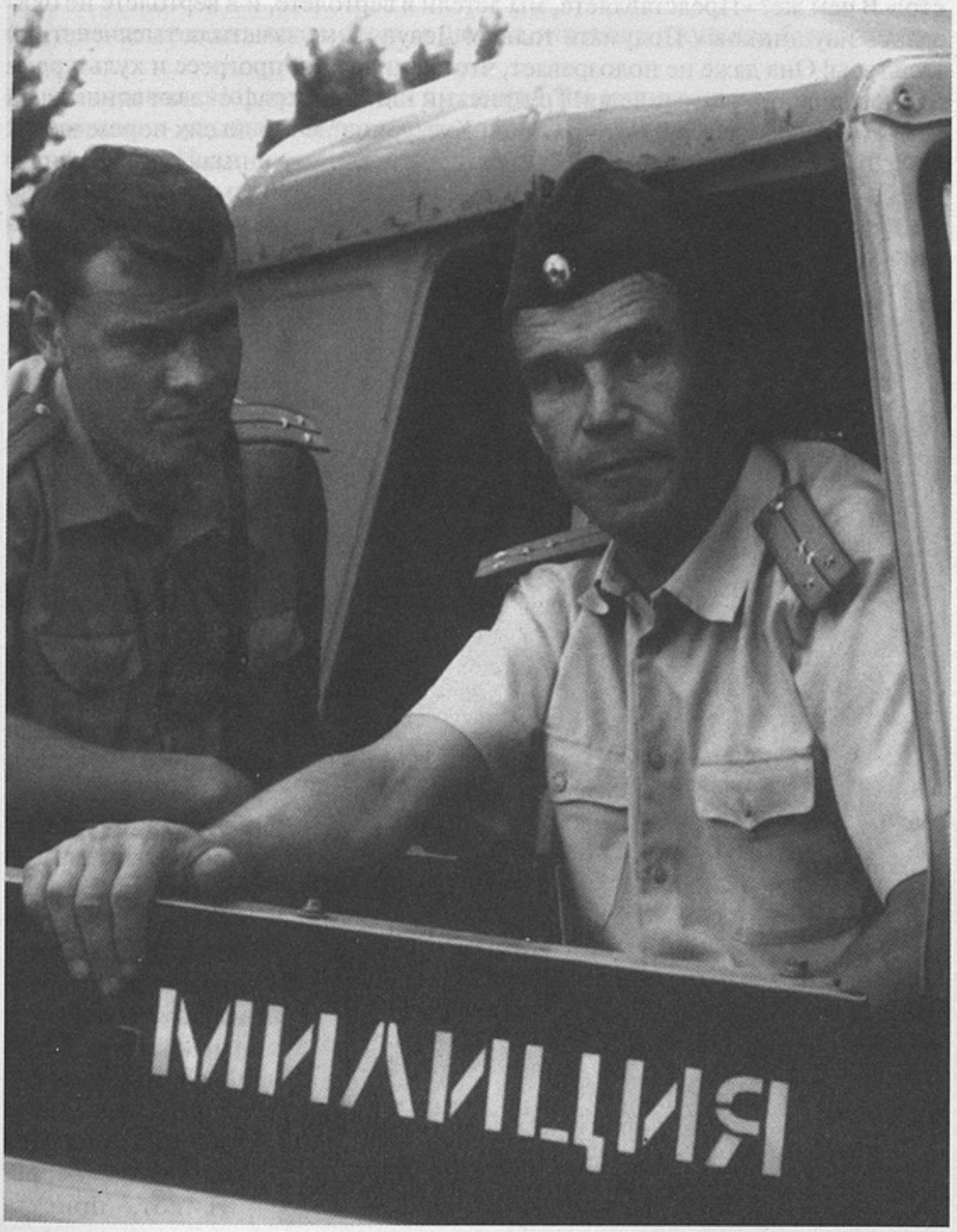
Г.Переверзева. Что же ожидает нас завтра?

С.Говорухин. Нас ожидает страна, в которой на общественно-политическую сцену выйдут вот эти безграмотные деятели. То есть они грамотные, но... Вот моя племянница, очень грамотный человек: пять языков, два вуза... Но она абсолютно ущербный человек: не прочла ни одной книжки, только учебники.

Г.Переверзева. А в чем же проявляется ее ущербность? Она как-то иначе общается, мыслит?

С.Говорухин. Иначе мыслит, иначе поступает... Она инфантильна...

Г.Переверзева. Но для нее ведь существуют какие-то свои ценности?



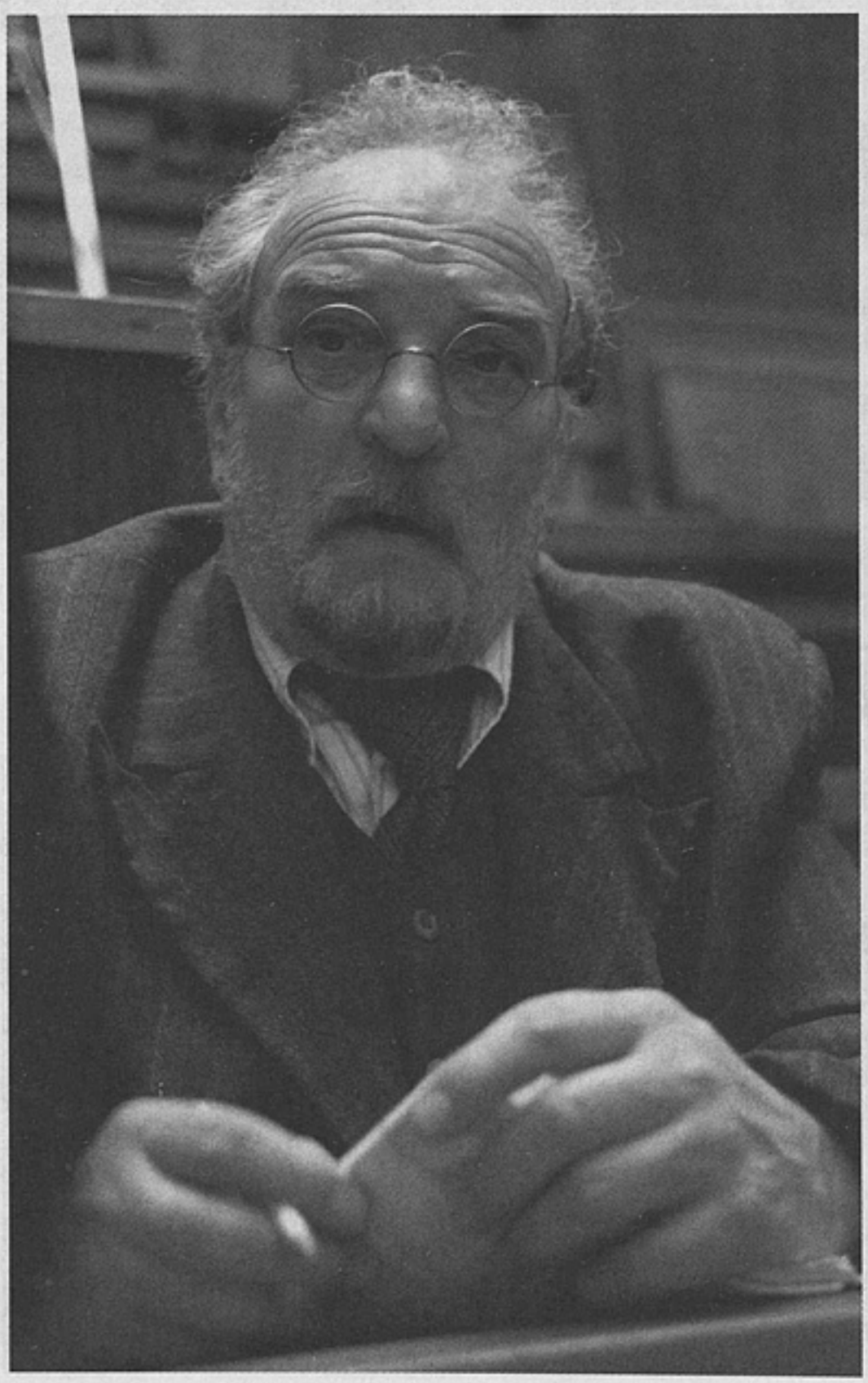
«Ворошиловский стрелок», режиссер Станислав Говорухин

С.Говорухин. Конечно. Но люди, в воспитании которых не принимали участия великие духовные педагоги, такие как Лев Толстой, Александр Дюма, Даниель Дефо, Марк Твен, Аркадий Гайдар, Лев Кассиль, Бальзак, Джек Лондон, ущербны по определению. Ведь кто-то должен был им объяснить про достоинство, самоотверженность, благородство... Кто, где, в каких фильмах, в какой сегодняшней школе мог им это объяснить?

Г.Переверзева. Станислав Сергеевич, разве сейчас не другое время? Век высоких технологий, всеобщей компьютеризации, быстрых перелетов, стремительного движения, моментальных решений и оценок... А книга требует вдумчивого погружения, неторопливого вживания в текст, личностного общения с автором, собственно времени наконец.

С.Говорухин. Да нет, сейчас многие тратят массу времени на какую-нибудь компьютерную игрушку, роются бесконечно в этом Интернете, заняты неизвестно чем. Лечить их давно пора, есть явные симптомы болезни. А книга вернется.

Но сейчас, несмотря на высокие технологии, мы во многих смыслах откатились в каменный век. Расскажу вам случай. Читаю в латвийской газете: министр культуры Латвии, молодая дама, только что вернулась из Тбилиси, куда ездила с делегацией. Говорит: «Ой, поверьте, они отстали от нас лет на сто!» В чем же? «Представляете, мы летели в вертолете, и в вертолете не оказалось наушников!» Подумать только! Девушка не заметила тысячелетней культуры! Она даже не подозревает, что технический прогресс и культура — это совершенно разные вещи! Грузинский кинематограф оказал влияние на всю мировую культуру. Вот кто такой Кустурица? Я его до сих пор не понимаю. Да, его фильмы мне нравятся, но когда я их смотрю, то говорю: «Какой же это Кустурица? Это ранний Иоселиани!» Все, что сейчас восхищает в кинематографе Кустурицы, появилось еще раньше в картинах Иоселиани, в блистательных грузинских короткометражках. Благодаря грузинскому кинематографу люди поняли, что без юмора нет настоящего искусства. Если в фильме негде улыбнуться, какое же это искусство?! Где у Сокурова можно улыбнуться? Я поначалу не хотел снимать «Не хлебом единым» — меня мучило то, что там нет юмора. И вот, присут-



«Не хлебом единым», режиссер Станислав Говорухин

«Не хлебом единым», режиссер Станислав Говорухин

ствуя на нескольких просмотрах, я увидел, что люди ржут, как будто это комедия.

Г.Переверзева. Над чем же они смеются? Вы нашли этому объяснение? Я понимаю — улыбнуться, но смеяться...

С.Говорухин. Начинают смеяться с того момента, когда герой Сухорукова сообщает, что его переводят в Москву, а домработница спрашивает: «А меня вы возьмете с собой?», на что он отвечает: «Кто же без тебя нас в Москву-то пустит!» Над каждой фразой Петренко смеются, над каждым его движением... Это реакция зала. И очень обидно, что когда фильм пойдет по телевизору, никто не улыбнется, потому что это возможно только в кинозале. Фильм потеряет две трети своего очарования. Искусства не может быть без юмора. Фильмы Данелии «Я шагаю по Москве», «Осенний марафон» — не комедии, однако постоянно смешно. Вот чему научило мир грузинское кино! А для критиков признак искусства — это когда скучно. Критики — испорченная публика. Хуже тинейджеров только критики!

Г.Переверзева. Станислав Сергеевич, а какие из современных отечественных фильмов пришлись вам по душе? Есть такие?

С.Говорухин. «Коктебель» хороший фильм. Мне понравилась «Прогулка» Учителя. Но вообще... Это же катастрофа — то, что происходит у нас в искусстве! Если бы я преподавал, я бы сказал студентам: «Есть вещи, которые в искусстве делать нельзя». Нельзя, например, снимать собак в клетках, которых завтра отправят на мыловарню, нельзя рассматривать их крупным планом. Да, это вызовет жуткие слезы, жалость, такой эпизод никогда не забудешь, но — нельзя! У Киры Муратовой есть такой эпизод. Я плюнул и вышел из зала. А есть кино просто вредное. Вот сериал «Бригада» — вредное кино. Но, боже мой, это просто грандиозное кино. Как оно сделано! Я позавидовал мастерству режиссера белой завистью.

Г.Переверзева. В одном из ваших интервью я прочла: «Мне важно, чтобы было хорошо приготовлено и красиво подано. Я никогда не ем ничего полезного, ем только вкусное». Наверное, если теми же словами говорить о вашем профессиональном вкусе и о требованиях, которые вы предъявляете к произведению искусства, то «хорошо приготовлено» — это хороший, крепкий сценарий, а «красиво подано» — художественно решенный визуальный ряд...

С.Говорухин. Правильно сказано. Продукт должен быть хороший, но приготовить вкусно может не каждый.

Г.Переверзева. Вы можете?

С.Говорухин. Я могу.

Родившись из фотографии, кинематограф так и не научился существовать без нее. Бывало, что даже символом фильма становился не кадр из него, а именно фотография, сделанная во время съемок. И это лишь вершина айсберга под названием «кинофотография». Целая армия фотохудожников, работающих на конкретных кинопроектах, в печатных изданиях, в рекламных агентствах, формирует визуальный образ кинопроизведений и жизни кинематографа в целом. Фотографии не только предваряют просмотр, не только напоминают о нем, подчас через десятки лет мгновенно воспроизводя давно забытые зрительские впечатления, но иногда и заменяют просмотр. Благодаря фотографиям мы *видим* гораздо больше фильмов, чем можем реально посмотреть.

Современная почти индустриальная технология продвижения фильмов к зрителю все более расширяет границы бытования кино в культуре. Но сейчас оно представляется нам в фотографиях слишком уж усредненным, унифицированным. Визуальной кинопропаганде явно не хватает индивидуального авторского начала, которое привносили в кинофотографию истинные мастера этого жанра. Где-то в прежнем (прошлом веке?) остались шумные вернисажи фотохудожников, снимающих «про кино».

И все-таки традиции фотографии, воспроизводящей кинематографические и околокинематографические образы на уровне искусства, не утрачены. Многие замечательные фотомастера снимают «про кино» и по сей день. Редко, но появляются и новые имена. Еще не поздно спохватиться и попытаться удержать тот опыт кинофотографии, который гораздо больше, чем кажется, укрепляет престиж и достоинство самого кино.

В этом году журнал представит вниманию читателей-зрителей шесть легендарных имен из истории отечественной кинофотографии. Комментирует публикации сценарист, режиссер, публицист Джемма Фирсова.

ДЖЕММА ФИРСОВА

Соперник самого Москвина

К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВИКТОРА ДОМБРОВСКОГО

Виктор Домбровский

«Смотрю на фотографию, снятую ночью в ходе работы, и удивляюсь, как выразительна может быть жизнь, схваченная объективом», — Шкловский написал это в своей книге «Эйзенштейн» о фотографии, сделанной Виктором Домбровским во время съемок фильма «Иван Грозный» в холодном съемочном павильоне в Алма-Ате. Сергей Эйзенштейн в зимней куртке и в меховой шапке-ушанке, а оператор Андрей Москвин — в телогрейке.

Снимок, упомянутый Шкловским, — часть фототриптиха, вошедшего во многие издания об Эйзенштейне и Москвине: вот на первом плане, у камеры, напряженный, как перед броском в атаку, оператор, за ним — предельно сосредоточенный режиссер и его ассистенты, вот Эйзен, сидящий на «шахматном» полу у камеры, а за спиной у него застывший в ожидании Москвин, а вот Эйзенштейн отстранился от камеры, и Москвин заглядывает в визир, буквально взгромоздившись на режиссера.

Три снимка складываются в выразительную «монтажную фразу», которая, подобно классическим эйзенштейновским киноаттракционам, создает мощный пластический эквивалент самой идеи напряженного творческого единства режиссера и оператора.

На фильме «Иван Грозный» Домбровский был вторым оператором. Но, начав снимать на фото подготовительный этап (фотопробы, пробы грима и т.д.), он остался единственным фотографом в группе, снимки которого стали потом основой плакатов, открыток, буклетов и альбомов, посвященных «Ивану Грозному». Эйзенштейн так и не решился доверить кому-то другому важную и трудную миссию фотоинтерпретации своего замысла. Рядом с Домбровским-фотохудожником поставить было некого.

Домбровский был именно художником и никогда не довольствовался стандартной для фотографов, работающих на картине, чисто технической съемкой от камеры в формате кинокадра, один к одному повторяющей киноориганал. Будучи оператором, свою задачу фотохудожника он видел в необходимости сконцентрировать, «сгустить» в остановленном мгновении фотоснимка тот образ, который в динамике кинокадра рождался в развитии, в движении, в драматургии экранного действа.

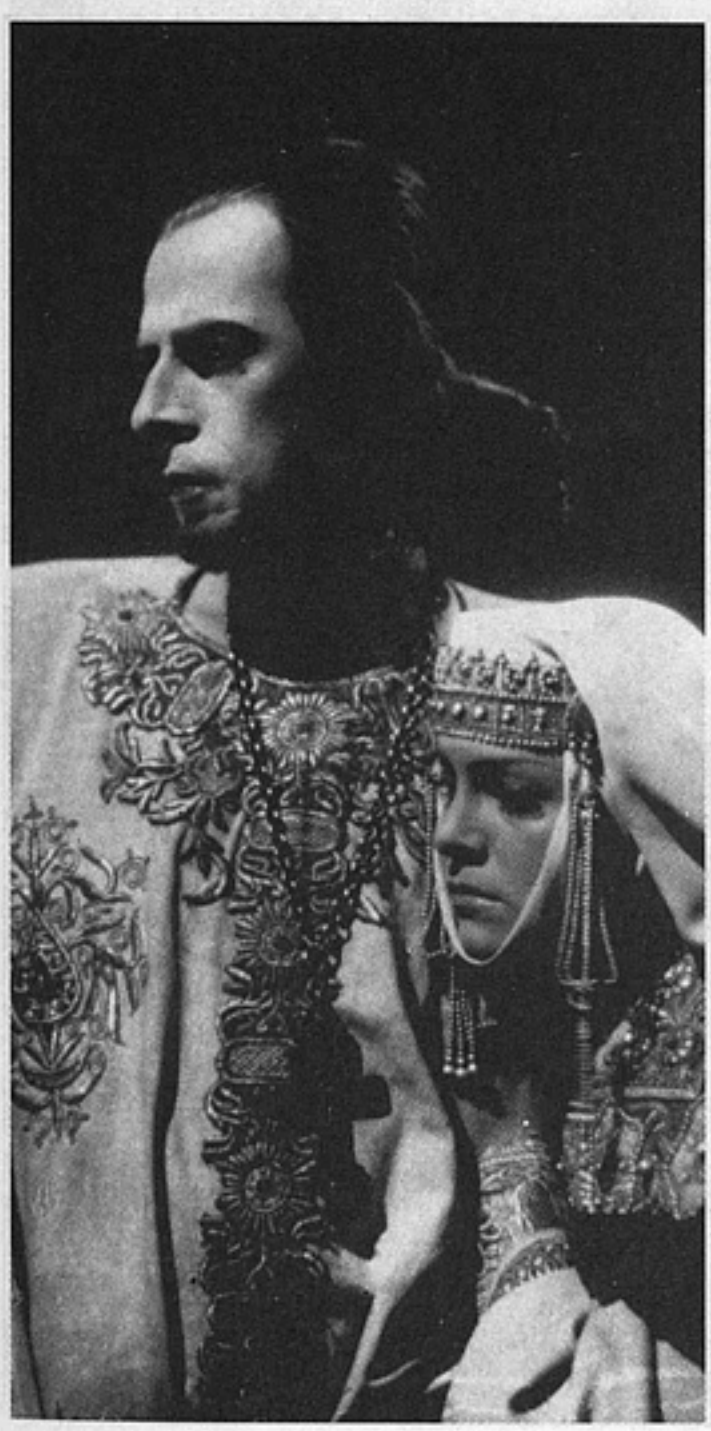
Домбровский не боялся «уйти от кадра»: сдвиг точки съемки вправо или влево, вниз или вверх от камеры заведомо уводил от строго выстроенного Эйзенштейном кадра в поиски «своей» композиции. Зачастую это неузнаваемо трансформировало светопись Москвина, меняло «световую интонацию», как называл это Эйзенштейн. «Световая музыкальность» (определение Эйзенштейна) великого оператора была настолько объемна, что при смене точки съемки светопись не рушилась в хаос, но лишь меняла характер и настроение, что особенно сложно (и непонятно, как получалось!) в тех случаях, когда Москвин использовал строго направленное «ракурсное освещение» (по выражению Л.Косматова). Мало того, «точно найденная несимметричная композиция отдельных кадров» (Л.Косматов) обретает в фотографии Домбровского свой, отличный от кинокадра композиционный рисунок благодаря, как правило, не горизонтальной, а вертикальной композиции, делая «кадр» в вертикали более собранным и острым, выявляя в нем удлиненность от Эль Греко, к которой, собственно, и стремился Эйзенштейн. Странным образом знаменитое «золотое сечение» киноэкрана, переведенное Домбровским из горизонтали в вертикаль, в композицию, не предусмотренную Эйзенштейном, обретало свое второе экспрессивное рождение в остановленном мгновении фотоснимка.

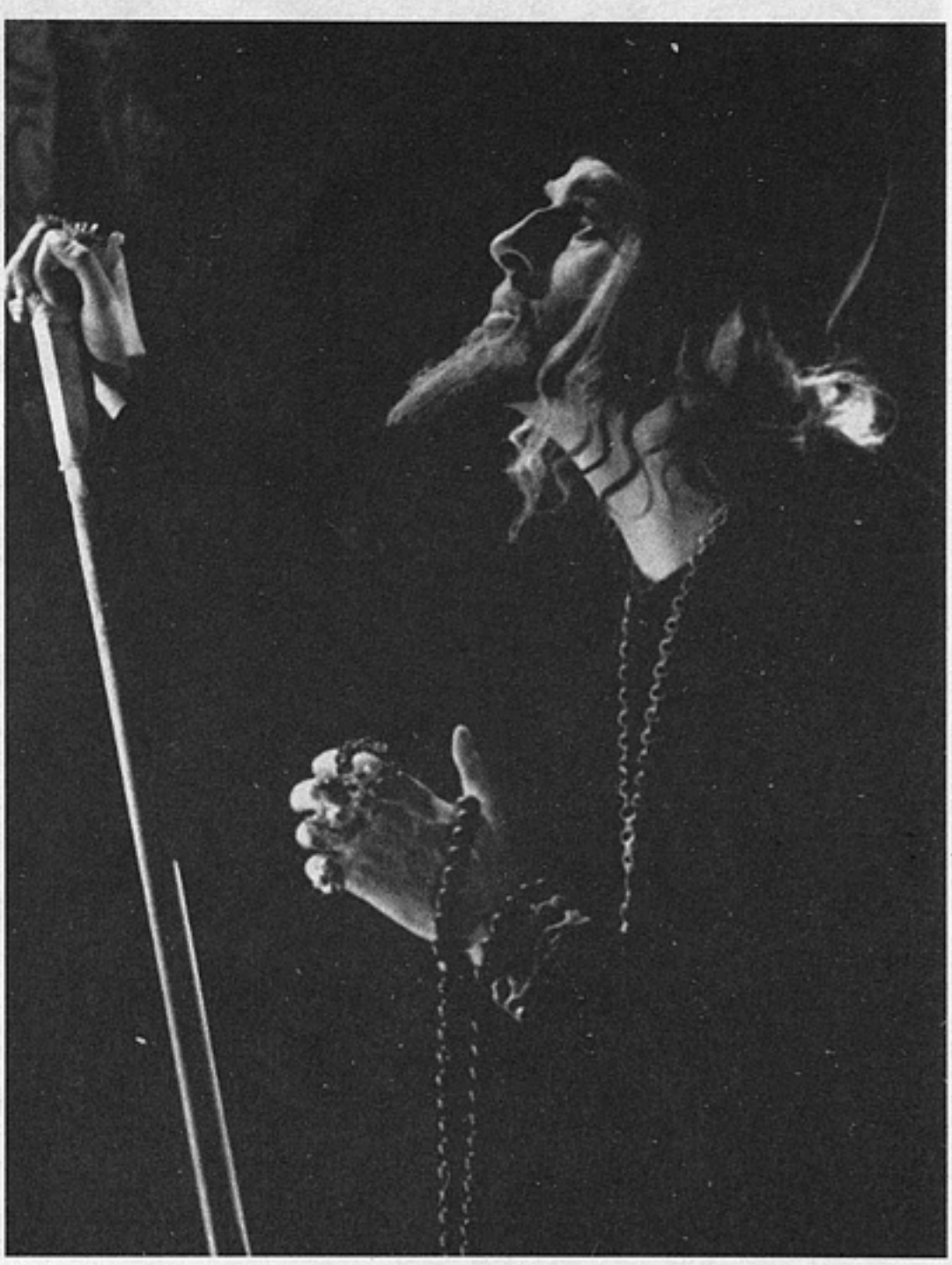
Домбровский высекает эйзенштейновскую экспрессию даже в фотографиях рабочих моментов. В этих снимках, напротив, преобладает горизонтальная композиция. Как правило, это общий план павильона, где съемочная техника и группа — операторский кран, камера, оператор и его помощники, режиссер — черным силуэтом на светлом, ярко освещенном фоне того, что происходит в кадре. При этом эмоциональным центром снимков становится, конечно же, фигура режиссера, черный силуэт которого как бы собирает, связывает воедино развернутое по горизонтали съемочное действо. «Посмотрите на силуэт режиссера — так ведут людей в атаку», — написал об этом фотокадре Виктор Шкловский.

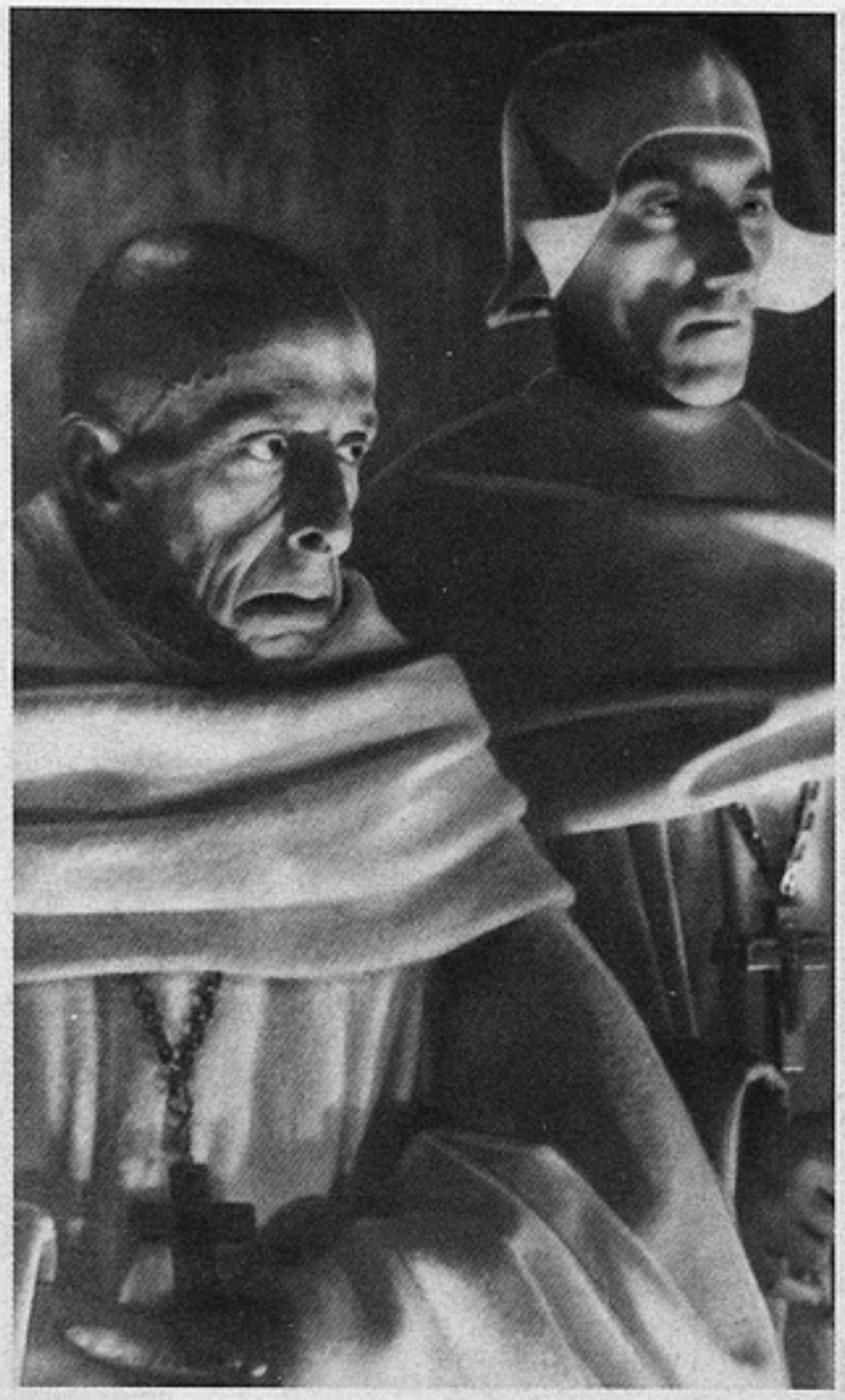
В 1930 году Виктор Домбровский закончил операторский факультет ГТК (Государственного техникума киноискусства, в том же году переименованного в ГИК). Много лет он отдал поиску возможностей внедрения цвета в кино, работал вторым оператором с А.Москвиным, Э.Тиссе, М.Магидсоном, Е.Андриканисом, Ю.Екельчиком. В 50—60-е годы был оператором-постановщиком на фильмах «Дело № 306», «Шумный день», «Евгения Гранде», «Подводная лодка», «Мы, русский народ». Но именно как выдающийся фотохудожник Домбровский вошел в историю не только фотографии, но и кино. Как заметил Наум Клейман, фотообраз «Ивана Грозного», созданный Домбровским, перерос значение «визитной карточки» фильма, превратившись в параллельный киноверсии «фотофильм».

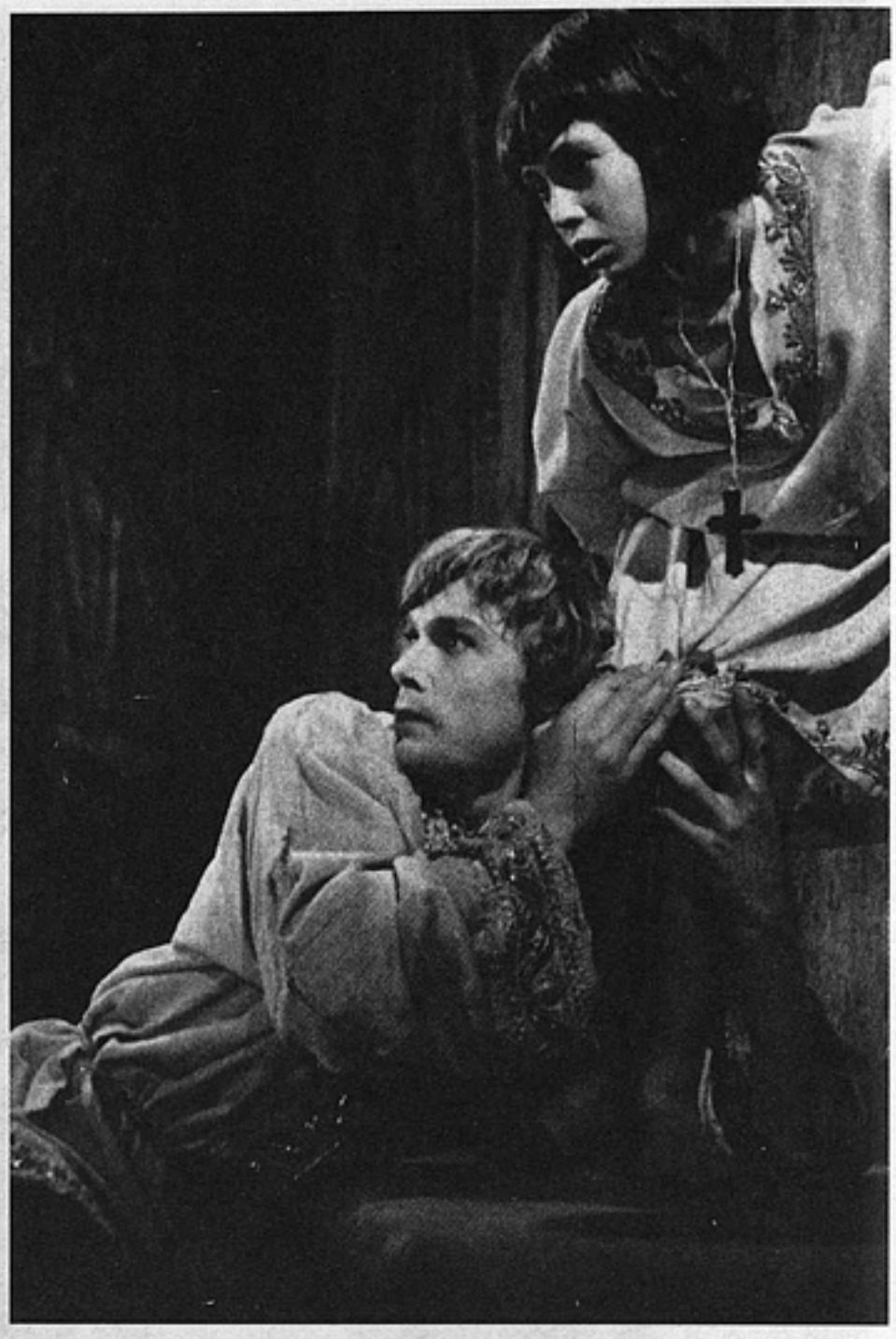
Автор комментария и журнал приносят особую благодарность Ольге и Инне Домбровским за помощь в организации этой публикации.

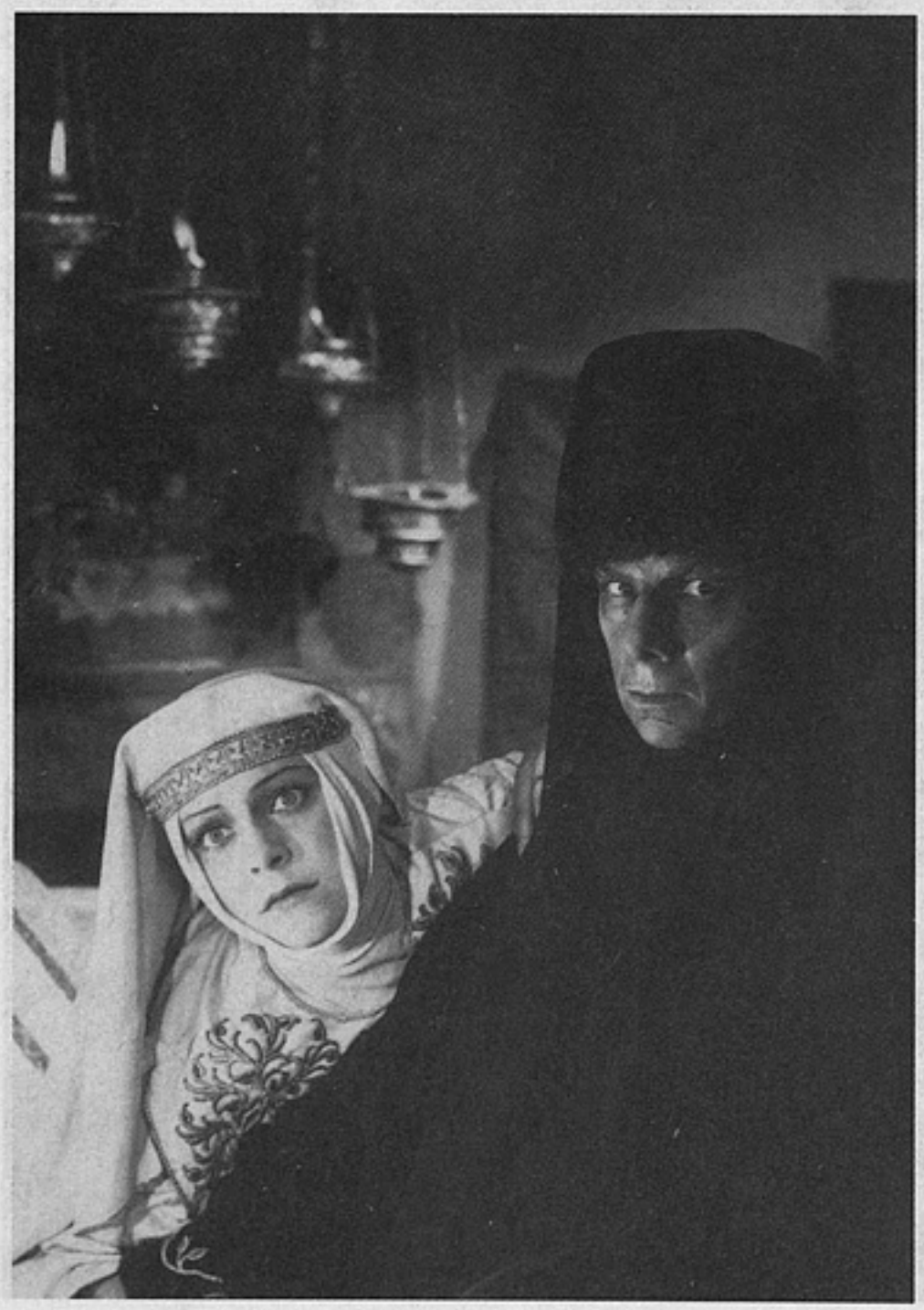
«Иван Грозный», режиссер Сергей Эйзенштейн.
Фото ВИКТОРА ДОМБРОВСКОГО

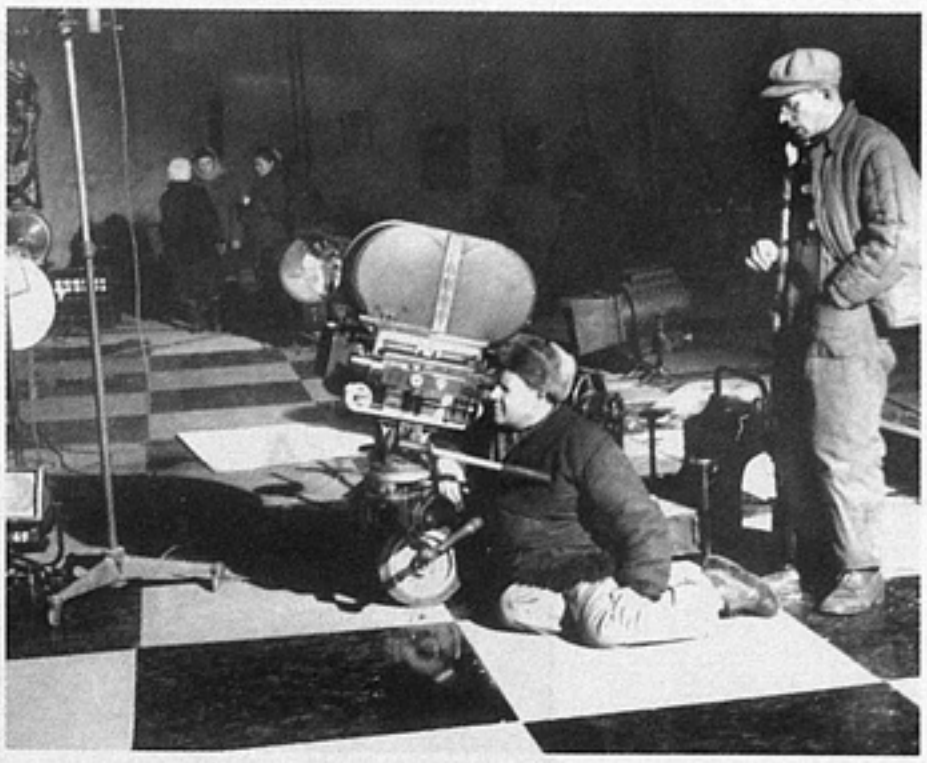


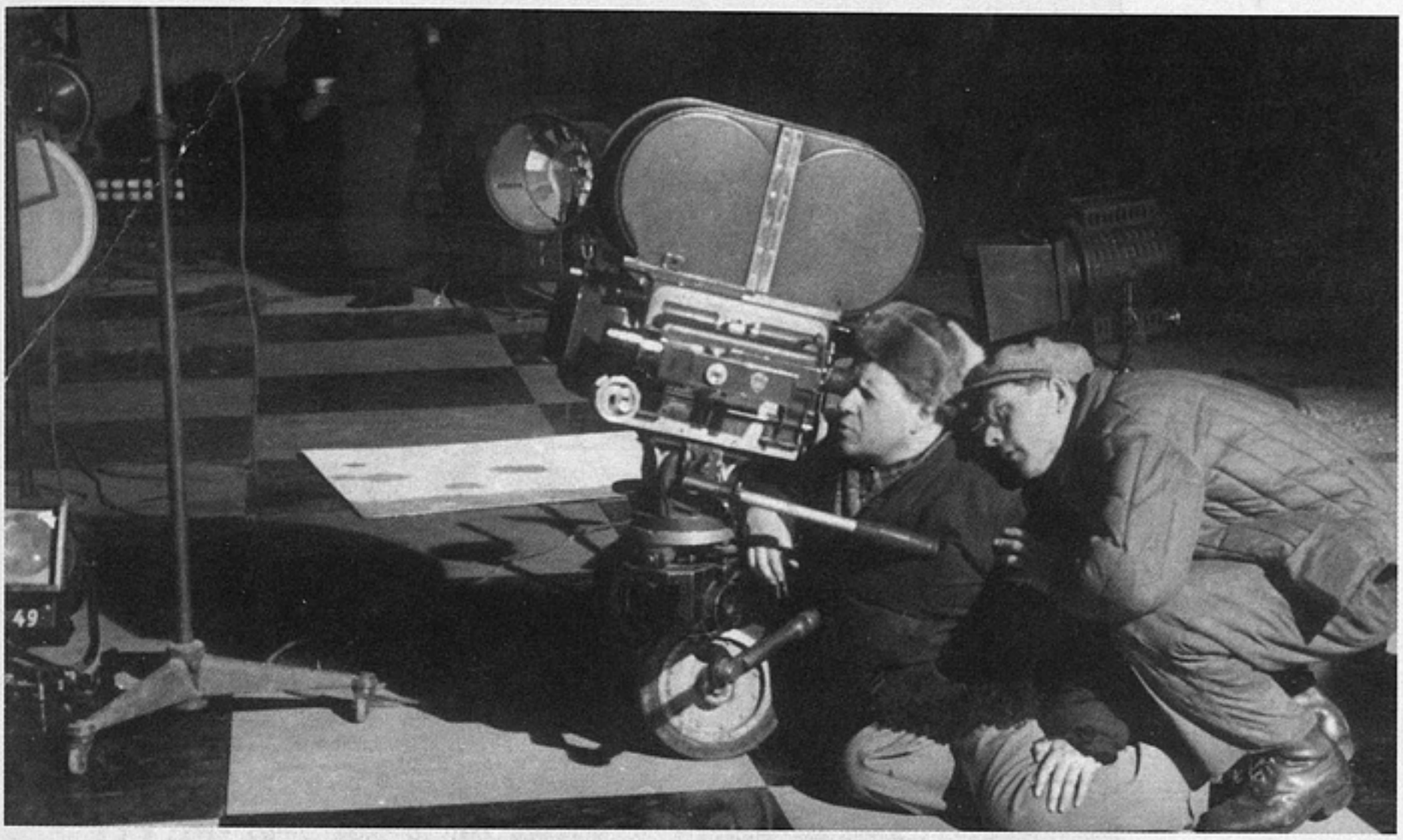












Р А З Б О Р Ы

Михаил Старостин.
«Рыбак».
Офорт. 1996

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Дороообо, киинэ! — Здравствуй, кино!

Якутское кино? Оно существует? Реакция зрителей и специалистов, проживающих за пределами региона, вполне предсказуема. Все фильмы, сделанные в Республике Саха, были сняты на цифровую аппаратуру. Отсутствие пленочного варианта закрывало им путь на крупные фестивали, регламент которых признает легитимным лишь картины на традиционном носителе. Нет «выхода на люди» — вот и паблисити нет. Почти все фильмы озвучены на национальном языке, русскими субтитрами снабжен далеко не всякий опус. Что без сомнения ограничивает «ареал бытования» якутского кино. Сами киношники Саха — режиссеры и продюсеры — признают, что делают продукт скорее для внутреннего пользования. Они не слишком озабочены экспансией вовне. И все же кино в Якутии переживает бум. По данным на конец 2005 года, в работе находилось семь полнометражных фильмов. Бюджеты проектов скромные. Но недорогие картины способны окупить себя в местном прокате (люди хотят, чтобы с экрана звучала родная речь).

В республике действуют (и конкурируют между собой) государственная компания «Саха-фильм» и несколько независимых производителей. Поначалу кажется, что положение дел в якутском кинематографе может быть описано в терминах противостояния «художественного» и «продюсерского» кино. Но если вглядеться внимательнее — бинарный черно-белый расклад начинает растушевываться: в монохромной гамме глаз различает градации цвета, его перетекания, тональные переходы. Ситуация несводима к одномерной схеме — смертной борьбе хорошего и дурного (респектабельного артхауса и бесстыдного трэша).

Так, продукция «Саха-фильма» — не в меньшей степени, чем фильмы «независимых», — является плодом продюсерской стратегии его нынешнего руководителя Степана Сивцева-Доллу. Он выбирает путь *репрезентации*. Делает акцент на просветительской функции кинематографа («молодежь не читает национальных классиков»). Видит в кино инструмент смягчения нравов, средство для утверждения доброго имиджа республики («Якутск не должны воспринимать как прибежище бандитов, проституток и пьянчуг»). Нет случайности в том, что большая часть картин, снятых на «Саха-фильме» — экранизации произведений маститых якутских писателей, «этнические» ретродрамы, действие которых происходит в давно минувшие годы — в начале или в середине XX века.

Первый полнометражный якутский фильм[1] — «Черная маска» (2002) — был снят на «Саха-фильме» режиссером Никитой Аржаковым. Сюжет — адапта-

[1] Вообще-то, самым первым якутским фильмом считается короткометражка Алексея Романова «Жизнь» (1983), курсовая работа, снятая во ВГИКе. «Саха-фильм» существует с начала 90-х годов, но полновесные игровые картины производятся здесь лишь в последние годы.

ция реальной истории. Потомки главного героя, сыскаря Гаврилы Десяткина, здравствуют и поныне, вошли в круг влиятельных, именитых людей. Некогда (в середине 40-х) дюжий милиционер Десяткин смог обезвредить матерого душегуба, чья кровавая гастроль нарушила покой обитателей Якутска и жителей ближних улусов. На роли героя и негодяя были выбраны мужчины крепкого, внушительного сложения — известные в республике спортсмены. Первенство эти колоссы выясняли в рукопашном бою — будто в фильмах о боевых искусствах. Но, похоже, авторы давали иную отсылку — к фабулам якутских былин-олонхо. Там добрый богатырь (из местных) побеждает злого (из пришлых) в сшибке-схватке не на жизнь, а на смерть.

Своеобразное понимание «политкорректности», однако, являет себя в любовном раскладе. Подругой якутского богатыря оказывается русская девушка, спутницей душегуба славянских кровей — женщина из коренных. (Любопытно, что в одном из скверов столицы Республики Саха установлен памятник первой смешанной паре — землепроходцу Семену Дежневу и Абакаяде Сючю, его якутской жене, — знак единения основных народов республики. Тандем «блондинка и якут» — излюбленные персонажи местной рекламы.) Фильм двуязычен, персонажи-саха изъясняются то по-якутски, то по-русски. Якутский — язык доверительного общения (с родными и соплеменниками), русский — «рабочий» язык, средство межнациональной коммуникации.

Криминальный сюжет утяжелен побочными ответвлениями. Некоторые из этих «отростков» зрителю-чужаку кажутся неуместными. К примеру, появление в кадре Платона Слепцова-Ойунского. Ретроспекции с классиком якутской литературы, репрессированным еще в довоенные годы, никак не влияют на раскрутку детективной интриги. Зато работают на «идейный» бэкграунд картины. Ойунский официально признан одним из духовных отцов народа саха. Вот почему стихи его знают наизусть многие персонажи — и разбойники, и стражи закона. Вот почему благородному Гавриле Десяткину предписано вспоминать об Ойунском с искренним благоговением. Рефлексировать по поводу ареста кумира и решить для себя наконец: порядок, за который он ратует, совсем не тождествен произволу. «Миротворческая» работа милиции противопоставляется злодейским бесчинствам НКВД.

Стоит отметить, что большинство якутских актеров в кадре куда органичнее своих славянских коллег (из местного Театра русской драмы). Они более сдержанны в проявлении эмоций, работают «по киношному», без сценических пережимов. У артистов двух трупп общая профессиональная база (якутских студентов обучают в Москве, в Училище имени Щепкина). Но срабатывает самобытная психофизика представителей народа саха, проявляют себя национальные поведенческие стереотипы. Вот что написал о мимике якутов один из маститых этнографов позапрошлого столетия В.Серошевский: «Мышцы лица совсем малоподвижны, нужен большой навык, чтобы по слабым сокращениям их научиться читать более тонкие душевные движения якутов. Особенно слабо отражают они угнетающие эмоции: испуг, гнев, страдание». Парадокс, но именно в минимализме реакций — секрет киногеничности якутских артистов и натурщиков.

Второй полнометражный фильм Никиты Аржакова «Журавли над Ильменем» (2005) был снят к 60-летию Великой Победы. Влияние даты дает о себе знать. В целом конструкция картины воспроизводит каноническую схему военных лент, выработанную еще в советские годы. Геройство окопников, самоотверженность тружеников тыла — все для фронта, все для победы. Две линии переплетаются, вторят одна другой, стыкуются, как сообщающиеся сосуды. Авторы «Журавлей» разлучают пару влюбленных Арамаана (Романа) и Варвару после первой же их брачной ночи. Муж попадает в батальную мясорубку. Молодая жена, тоскуя о нем, стоически переносит горести лихолетья.

Но условная конструкция деформируется, две составляющие сюжета утрачивают предписанное им равновесие. Само название картины указывает на конкретный эпизод войны — сражение за Старую Руссу. В 1943 году на льду озера Ильмень бились с врагом и приняли достойную погибель более четы-

«Журавли над Ильменем», режиссер Никита Аржаков

рехсот воинов, мобилизованных в Якутии. Арамаан — в их числе. Варвара оказывается среди переселенцев из Чурапчинского улуса, отправленных обживать север Якутии. Эти трагические события мало известны за пределами республики. Считается, что перемещение масс затевалось с благой целью — предотвратить последствия засухи и голода. Но операция была организована из рук вон плохо. Люди двинулись в путь лишь с наступлением морозов. Переселенцы гибли в дороге, выбивались из сил, пытаясь обустроить холодные пространства, мерзлую целину. Вот и выходит, что былине о геройских ристалищах вторит не повесть об ударном труде, а горестный рассказ о бедствиях жен и матерей бесстрашных якутских витязей. В пафосную схему военного фильма исподволь вторгается чужеродный мотив — тема безвинных страданий простого народа (во вкусе антикультового перестроечного кино).

По мнению Никиты Аржакова, «самое слабое место якутских фильмов — драматургия: профессиональных сценаристов в республике нет». Действительно, в «Журавлях» можно отыскать и нестыковки, и передержки. Арамаан подозрительно неуязвим. С головой окунается в стылую прорубь, сутками валяется на снегу (без видимых последствий для здоровья), усталость и боль превозмогает играючи. Как супермен из комиксов или эпический богатырь — герой одного из фантазийно-условных жанров. Баснословная удаль рядового (во всех смыслах слова) якутского мужичка диссонирует с исходным настроем на адекватность реалиям, на житейскую достоверность.

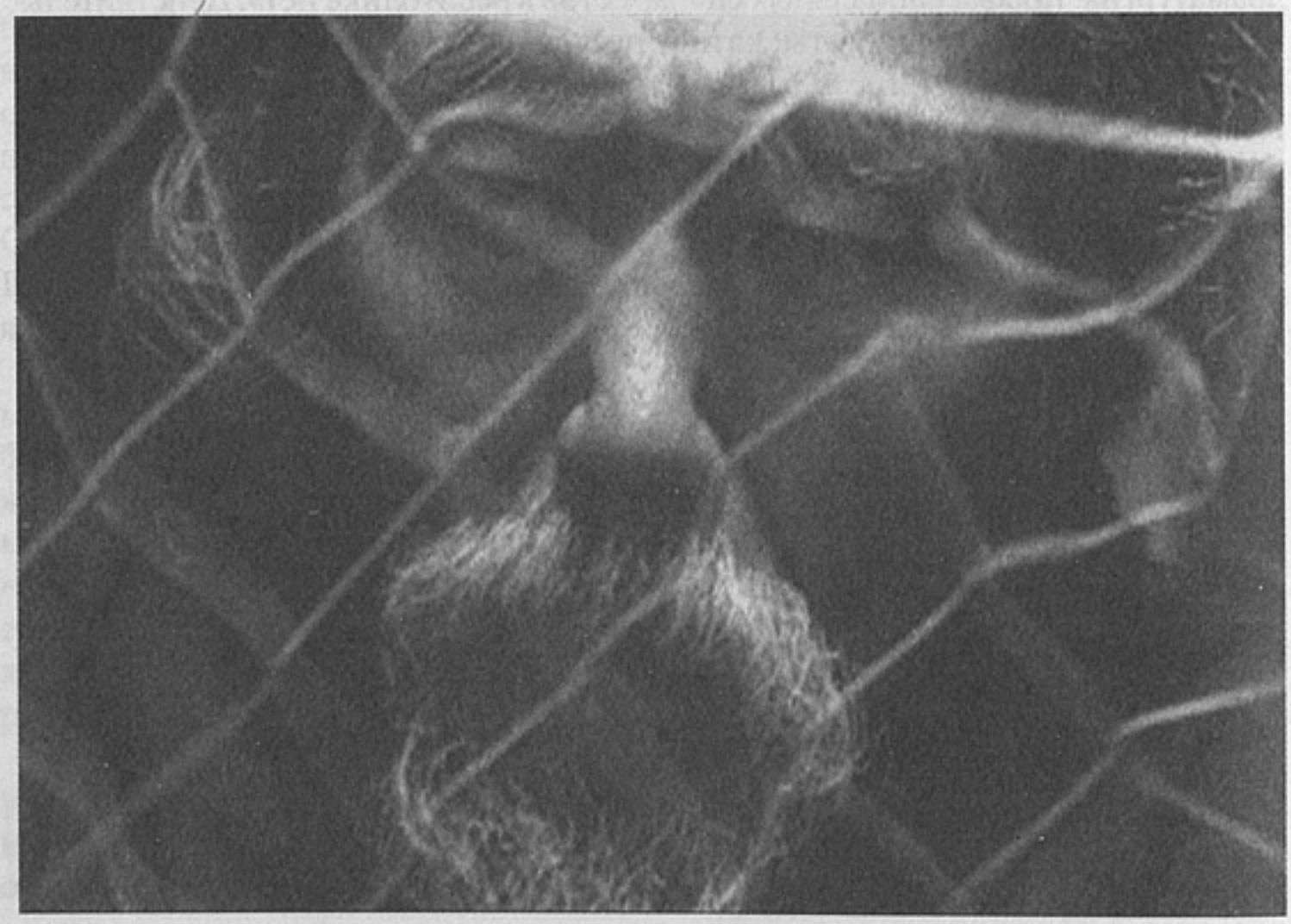
Для характеристики авторской манеры Никиты Аржакова разные критики отыщут несходные определения: кому-то она покажется «классической», кому-то — «ретроградной» (в зависимости от того, как рецензенты относятся к совокупному наследию советского кинематографа 60—70-х годов, которое якутский режиссер выбрал для себя творческим ориентиром). Я предпочел бы назвать его стиль «архаизирующим» (если не вкладывать в термин оценочных подтекстов). Выпускник Высших курсов, ученик Эмиля Лотяну, Никита Аржаков обозначает линии преемственности кинематографа Саха, воссоздавая «пропущенное звено» — якутский советский фильм (каким он мог бы быть, если бы лет тридцать назад в республике решились снимать игровые картины). Режиссер предпочитает работать с графичной картинкой, с аскетичным черно-белым изображением. Очищает кадр от мелочных подробностей, от бытовых излишеств. Стремится мыслить метафорами, поэтическим сло-

гом. «Журавли над Ильменем» закольцованы почти стихотворно. В зачине картины Арамаан, отправляющийся на фронт, бросает в волны Лены берестяной туесок с прощальным письмом супруге. Финал: вскрывая для зимней рыбалки лед, Варвара находит в проруби это послание. При изложении фабул режиссер (и сценарист) Аржаков выбирает обычно принцип параллелизма («а в это время»). Расщепляет рассказ на два потока синхронных событий: быт милицейский — быт разбойничий («Черная маска»), жертвенный подвиг солдат — самоотверженность гражданского люда («Журавли над Ильменем»).

«Двоится» и короткометражка «Старик» (2003), которую автор считает лучшей своей работой. Начало 70-х. Жителей малого якутского села собирают на сход. В убогом промерзлом клубе звучат дежурные речи в защиту Луиса Корвалана (отбывающего заключение за тридевять земель, в незнакомой стране Чили). После митинга — факельное шествие. Пока соседи отбывают идеологическую повинность, одинокий старик готовит себя в последний путь. Чинит рыболовную снасть — приводит в порядок нехитрое наследство. Затачивает лопату, чтоб кому-то сподручнее было копать. Несуетно, неторопливо расстается с посюсторонним, земным. Когда же над крышей избушки вознесется сияющий шар, прагматичные односельчане решат, что наблюдали то ли огни спутника, то ли промельк шального метеорита.

Никита Аржаков выстраивает систему оппозиций: спиритуальное соотносит с бытовым, общинное — с частным. Интимное противопоставляет показному. Словоблудие — умиротворяющей тишине (когда любые речи излишни). Режиссер акцентирует внимание на невербальных способах самораскрытия персонажа. Вглядываясь в заурядные вроде бы действия старика, он находит в них магию «переходного» ритуала. Любопытно, что в основе этой почти бессловесной картины — театральная пьеса, написанная Семеном Ермолаевым, одним из ведущих драматургов современной Якутии.

Совсем без слов обходится короткометражка «Мальчик и озеро» (2003) режиссера Прокопия Ноговицына. Фильм о мальчугане-сироте, который тяжким, недетским трудом добывает себе пропитание, — экранизация короткого рассказа (или стихотворения в прозе) Платона Ойунского. Паренек приходит на дальнее озеро, расчищает от снега маленький пятачок, прорубает толстенную ледяную корку, выгребает из лунки скудный улов. Только-то и всего. Фабула сводится к поэтапной «документации» национального способа зимней рыбалки. Этнографы описывают его так: «Во льду (над омутом) делают прорубь. Поперек нее кладется продырявленная доска. В отверстие просовы-



«Старик», режиссер Никита Аржаков

вают длинную жердь, которая оканчивается сачком. Рыбак совершает вращательные движения, баламутя снастью придонный ил. Водоворот увлекает полусонную рыбу, выталкивая ее на поверхность воды. И вот тогда сачком рыболов подхватывает добычу».

Воспроизведение реального трудового акта, последовательная фиксация стадий подледного промысла привносят в картину ощущение документальности. И вместе с тем — неподдельного драматизма. Минимализм перерастает в мистериальность. Кажется, что пространства Средней земли сконцентрировались в единой точке, вся созидательная энергия — в проворных ребячьих руках. Убыстряется темп физического труда, увеличивается интенсивность мышечных усилий героя. В момент наивысшей самоотдачи подросток лишается чувств. Величественные всадники, духи былинных предков, пестрой толпой окружают его. Подбадривают наследника-бедолагу. Эффектный план снят оператором с верхней точки: небо и поверхность льда, перекувыркнувшись, меняются местами. Одинокая лунка видится лазом в таинственный Верхний мир, обиталище благих божеств. Стираются границы между «поэзией» и «документом», между метафорическим и реконструктивным кино.

Об авторах картины удалось узнать немногое: «Режиссер Прокопий Ноговицын — завуч Немюгюнской школы. В этой же школе учится и Слава Титов, сыгравший единственную роль. Снял фильм оператор «Саха-фильма» Юрий Бережнев» (из публикаций якутской прессы).

Слава Титов умеет выразительно молчать в кадре. Этот дар использован и в короткометражке Эдуарда Новикова «Свет во тьме» (2004), действие которой так же происходит в досоветские годы. Похоже, за даровитым подростком закрепилась положительная маска «староякутского» отрока, который с достоинством переносит нищету, лишения и невзгоды. Сельский мальчик мечтает о школе. Отец-бедняк не видит пользы в книжных премудростях. Используя передышку в крестьянском труде, герой самостоятельно осваивает грамоту. Фильм начинается с секвенции оживающих фотографий — введением в «якутскую этнографию», в повседневный обиход обитателей наслега. Качество «картинки» относится к достоинствам фильма (у постановщика — операторский диплом). Впечатление портят предсказуемость развязки, навязчивый дидактизм. Отец, конечно же, принимает сторону своего чада. А политический ссыльный — на радость обоим — открывает бесплатную школу для бедняков.

«Мальчик и озеро», режиссер Прокопий Ноговицын

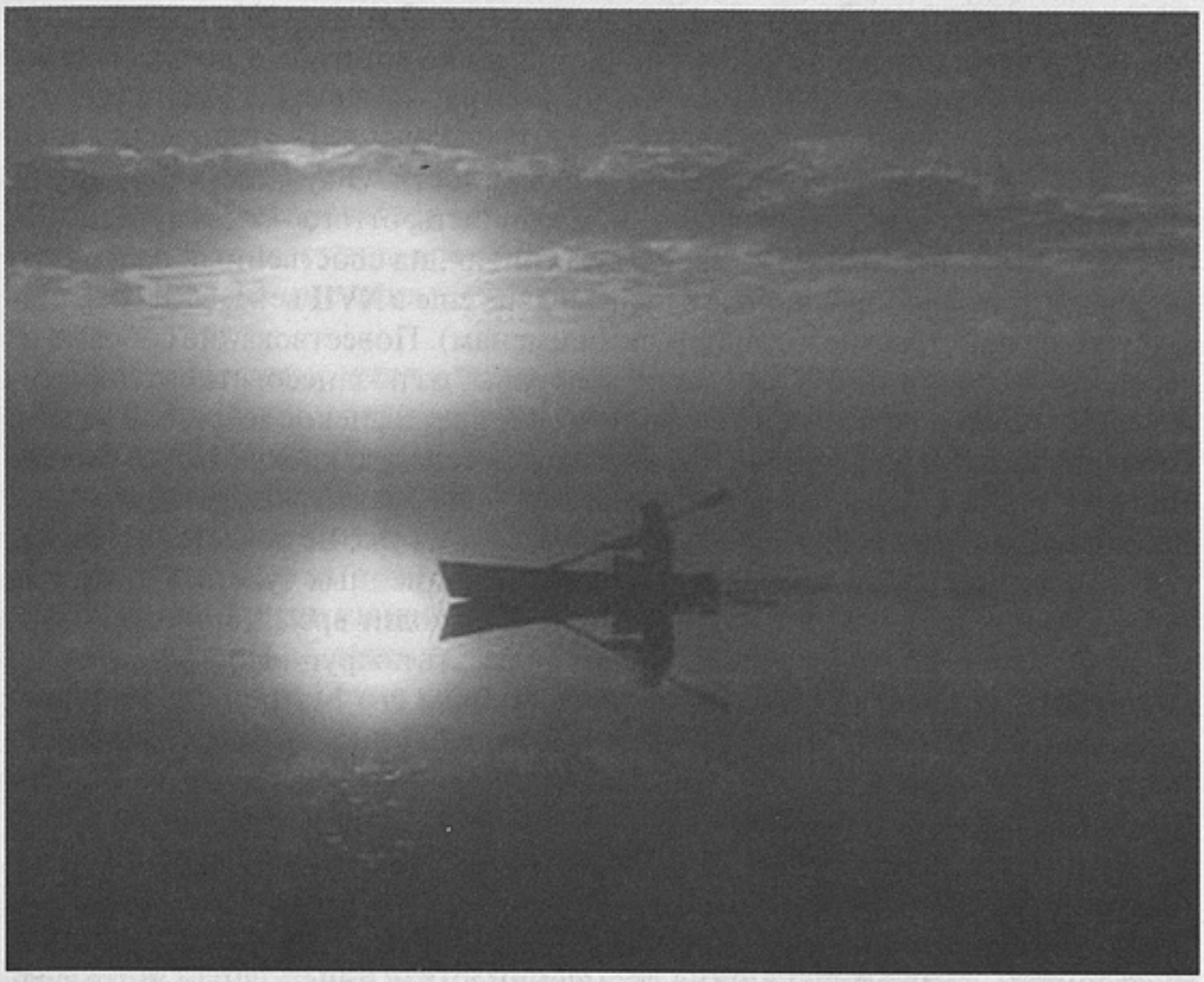
Самое звучное имя в титрах этого фильма — Андрей Борисов, худрук творческой команды, а «по совместительству» — министр культуры республики, руководитель национального Саха-театра имени П.Ойунского, прославленный драматический режиссер. Создается впечатление, что «Мальчик и озеро» — «теневой» проект мэтра. Проба сил перед стартом амбициозного начинания (известно, что Борисов ставит сейчас полнометражный фильм, костюмную драму о буйных временах Чингисхана). Хоровод былинных предков явно переместился в кадр со сценических подмостков, из спектаклей театра Саха. Наряды древних воителей заимствованы из тамошних костюмерных, имиджи — из репертуарных пьес.

Местные доки обращают внимание на неточности в изображении зимней натуры: такого «лежалого» снега не бывает в разгар холодов. Их претензии по-своему справедливы — картина снималась весной (когда открылось финансирование проекта). Наверное, какие-то ляпы можно найти и в передаче этнографических частностей. Но они не заметны взгляду зрителя-чужака. Тому важнее общий эффект, цельность экранной иллюзии. Конфликт установок? Он очевиден...

С нестыковкой ценностных ориентиров (местечковое — универсальное, эндемичное — глобальное) приходится сталкиваться всякой национальной/региональной школе. От того, какая тенденция — на замкнутость или открытость — возобладает, зависит многое. Останется ли местное кино забавой «для своих», продуктом для внутреннего потребления или найдет спрос за пределами родовых территорий.

Якутские кинематографисты — на распутье. Что считать «общим», а что «самобытным», «своим»? Одни к категории «общее» причисляют наследие советского кинематографа, другие — голливудский мейнстрим (или его российскую разновидность). Где искать квинтэссенцию «якутскости» — в стародавних преданиях, в былинах-олонхо, в сочинениях почтенных классиков, в повседневном быту? На чьи запросы настраиваться, чьи ожидания воплощать? У обитателей сельской глубинки и у столичных жителей несхожие приоритеты. А есть еще вкусы чиновников от культуры, в чьей компетенции — давать добро на финансирование проектов. (В республике, кстати, сущест-

«Мотуо», режиссер Вячеслав Семенов



«Рыбак», режиссер Вячеслав Семенов

вует особая институция: общественный совет по формированию благоприятного имиджа Якутии. Номенклатура настроена на «позитив». Для тех, кто мыслит иначе, патриотический фильтр может оказаться серьезной преградой.)

Главным, а порой и единственным индикатором «самобытности» остается пока язык. В якутском кино предпочитают изъясняться по-якутски. Зрителей привлекает родная речь — и уроженцев улусов, и жителей Якутска. Прокат единственной русскоязычной комедии местного производства «Дневник начинающего предпринимателя» завершился финансовым фиаско. Адресная аудитория (включающая этнических саха, горожан, подзабывших уже наречие предков) не удостоила вниманием эту картину, предпочтя ей общероссийские хиты или спектакли своего драмтеатра.

Творческий штат независимых кинопроизводителей пополняется за счет выпускников Санкт-Петербургского университета кино и телевидения (филиал которого имеется в Якутске) или выходцев с «Саха-фильма», тех, кто не сумел поладить с начальством. «Мы должны быть благодарны главе госкомпании «Саха-фильм» за то, что он разогнал чересчур строптивых. Сам того не желая, он способствовал становлению независимого якутского кино!» — говорит драматург Семен Ермолаев, ныне один из руководителей частной продюсерской фирмы «Алмазфильм».

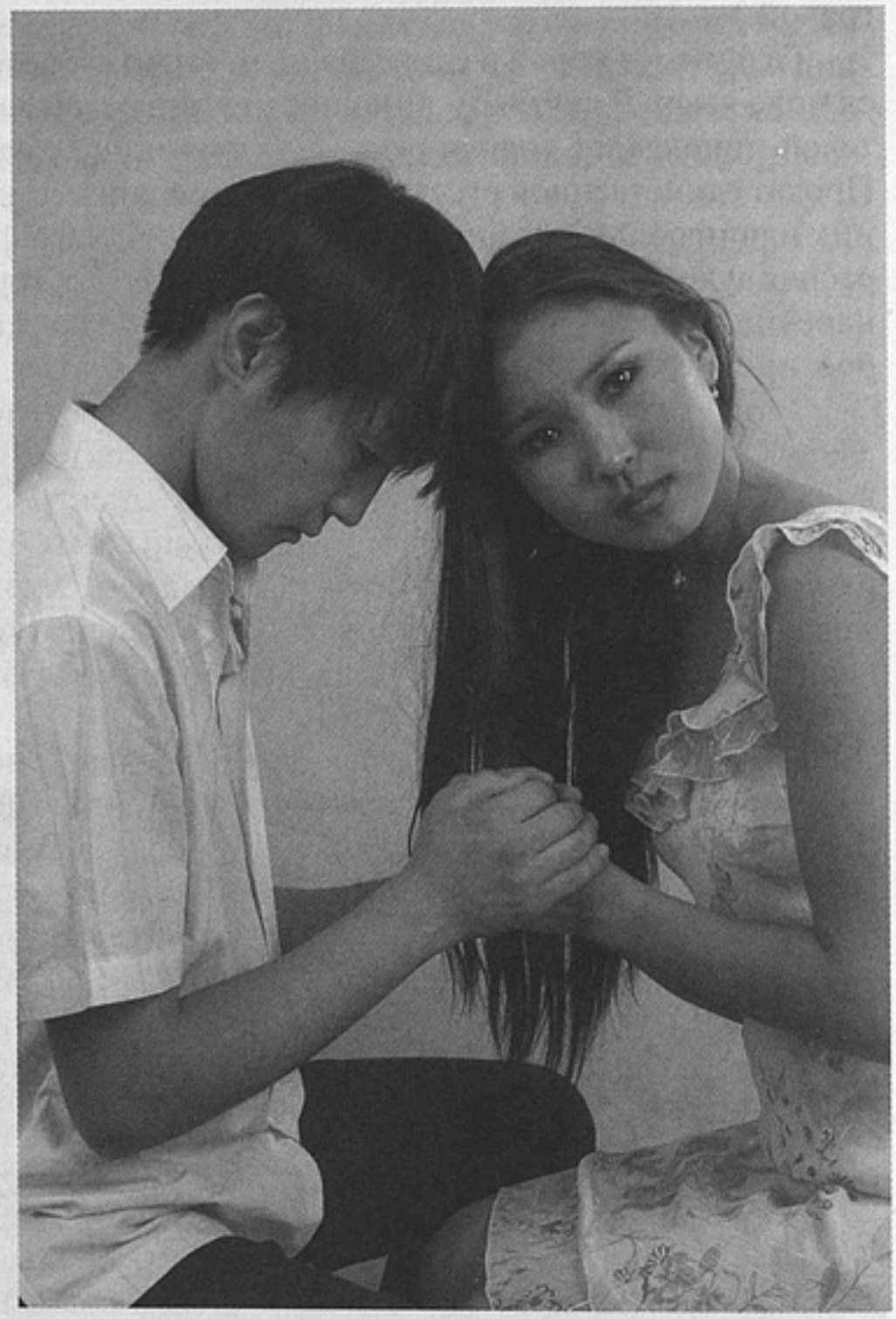
Среди «независимых» выделяется Вячеслав Семенов — режиссер, сценарист, оператор и монтажер своих фильмов. Дипломом он обзавелся недавно (окончив мастерскую Владимира Наумова на Высших курсах в Москве). Но в профессии не новичок. В 70-е снимал любительские ленты. В 90-е проявил себя в якутском неигровом. Фильм «Предсказание Чохотуй» (1996), запечатлевший камлание столетней эвенкийской шаманки, получал призы на фестивалях «визуальной антропологии». В настоящий момент Семенов — худрук творческой лаборатории Национального хранилища кинодокументов[2].

[2] Государственное национальное хранилище кинодокументов о Республике Саха (Якутия) — уникальное учреждение. Архив, где собирают, хранят и обрабатывают аудиовизуальные документы — видеофильмы, телепрограммы местных студий, собственные репортажные съемки, работы любителей и иные хроникальные материалы. Летопись республики — в «цифре».

Снял две игровые картины — «Мотуо» (2004) и «Рыбак» (2005). Хронометраж обеих зашкаливает за пятьдесят минут, но не дотягивает до часовой отметки: «Я не стал раздувать их до полного метра — успел рассказать все, что хотел».

«Мотуо» — фильм о юношеской влюбленности. О чувстве, которому не суждено достичь зрелости, полноты, и, может быть, оттого — незамутненном, незабываемом. В названии — имя девушки. Так, на собственный лад, якуты величают Матрён (обращенные в православие еще в XVII веке, саха сохраняют стойкое пристрастие к старорусским именам). Повествование собрано из череды ретроспекций. Из городской квартиры, из позднесоветских дней седовласый герой переносится мысленно в свое крестьянское детство. В те дни, когда он, карапуз Ньукуус, впервые увидел соседскую кроху Мотуо. Склейка: отроческие забавы, мальчик и девочка — не разлей вода. Начало 50-х. Встречи с подругой ребяческих лет волнуют парня уже не по-детски. Ньукуус отгоняет нескромные мысли, стесняется собственных чувств. Уезжает на учебу в город, так и не открывшись Мотуо. Проходит время, молодой человек возвращается в родные места. Хочет проведать подругу. Но находит только могильный крест. Скоротечная хворь сгубила его Матрену. Из письма, оставленного Мотуо, Ньукуус узнает: их влюбленность была взаимной. (Замечу, что сходный мотив — «записка из прошлого» — встречается и в картине «Журавли над Ильменем».)

Возможно, дробная структура повествования обусловлена особенностями литературного первоисточника. Экранизирован рассказ народного писателя республики, классика местного соцреализма Николая Мординова (псевдоним — Амма Аччыгыйа). Стремясь вместить в «неполный метр» сразу несколько временны́х пластов, режиссер сбивается порой на торопливый конспект событий. Но Вячеславу Семенову удается главное — воссоздать элегический строй сокровенных воспоминаний героя, обойти ловушки сентиментальности, избежать поверхностных игр в «эротизм». Тон рассказа о первой любви целомудрен и поэтичен. Вот — в пору сенокоса — молодые люди переправляются через реку вдвоем. Гребец Николай любуется ста́тью Матрены. Красавица, чтоб не нарушить предписаний деревенского этикета, повернулась к парню спиной. Оба не смеют сказать ни слова. Но между героями развивается значимый безмолвный диалог: восхищенным взглядам Ньукууса, взмахам его весла вторят умиротворенная поза девушки,



«Куот!» («Беги!»), режиссер Константин Барашков

скольженье опущенной в воду руки. Коды влюбленности — невербальны[3].

«Рыбак» — адаптация (с трансфером во времени) новеллы пионера якутской словесности Николая Неустроева, написанной лет восемьдесят назад. Оригинальное название — «Балыксыт» — поддается двойному толкованию. Может интерпретироваться как профессиональная и как социальная характеристика. В досоветские времена рыбный промысел считался у якутов уделом бедняков, не имевших ни земли, ни скота, ремеслом обделенных удачей изгоев.

Действие переносится в наши дни. Герой картины, вдовый старик Платон, ушел от людей, осел у лесного озера. Живет бирюком, сам добывает нехитрое пропитание. Травы, деревья, водная живность, духи стихий — вот круг его ближних знакомцев. Уединение балыксыта нарушает появление чужака, неудачливого самоубийцы. Старик выхаживает пришельца, излечивает телесные недуги, врачует смятенный дух, изгоняет уныние. Его знахарские приемы близки шаманским манипуляциям. Платон вырезает из дерева идольца, окропляет личину кровью больного (передает истукану хворь) и отсылает на дощечке-челне прочь от обжитого берега. Устраивает нечто вроде сеанса психотерапии: нежданно, как фокусник, выпускает из старенькой шляпы стайку трепетных мотыльков, заполняет пространство жилья сонмищем легкокрылых тварей. Провоцируя катарсический выплеск эмоций, он помогает своему пациенту побороть депрессию и хандру.

Гость, подлечившись, отправляется восвояси — туда, откуда пришел. А когда приезжает на озеро через несколько лет, то находит лишь остов людского жилья да фигурку идольца, увязшую в прибрежной тине. «Вроде жил здесь какой-то нелюдимый старик. А зачем прожил свой век — кто его знает?» — так на вопрос о судьбе балыксыта отвечает встреченный путником молодой рыболов. И добавляет в сердцах: «В этом озере не ловятся даже лягушки». Концовка картины отличается от финала рассказа, который, по утверждению местных литературоведов, был проникнут жизнеутверждающим пафосом: «Спустя несколько лет после смерти старика на берегу озера кто-то раскорчевал небольшой участок земли и засеял его ячменем. Буйно зазеленевшая пашня, озеро, расцвеченное яркими лучами летнего солнца, — свидетельство продолжения жизни» (цитирую заметку из краеведческого журнала «Илин»).

Киношный балыксыт не нуждается в дополнительных оправданиях. Не зря коптил небо. Спас от погибели ближнего. Вернул отчаявшемуся человеку желание жить. Поделился с гостем витальными силами. Но главное даже не это — старик завершал свой век в благодатном согласии с одушевленной природой. Стал охранителем озера, вхожим одновременно в мир духов и в мир людей. Нет случайности в том, что после кончины балыксыта рыба в «ничейном» водоеме перевелась.

Режиссерская манера Вячеслава Семенова близка к репортажной. В его картинах нет «праздных» сцен. Диалоги скупы, исполнители заняты обиходным трудом: тянут снасть, чистят рыбу, что-нибудь мастерят. Автор умеет органично вписывать в пейзаж человеческое лицо, актерские силуэты. Добиваться эффекта нерасчленимости двух начал — природного и людского.

Но будем честны, весомый кассовый сбор приносят совсем другие картины. В 2005 году наибольший куш (из фильмов местного производства) достался криминальной комедии «Куот!» («Беги!») дебютанта Константина Барашкова. Продюсировавшая ее компания «Алмазфильм» — любопытный пример сращения производственной и прокатной структур.

---

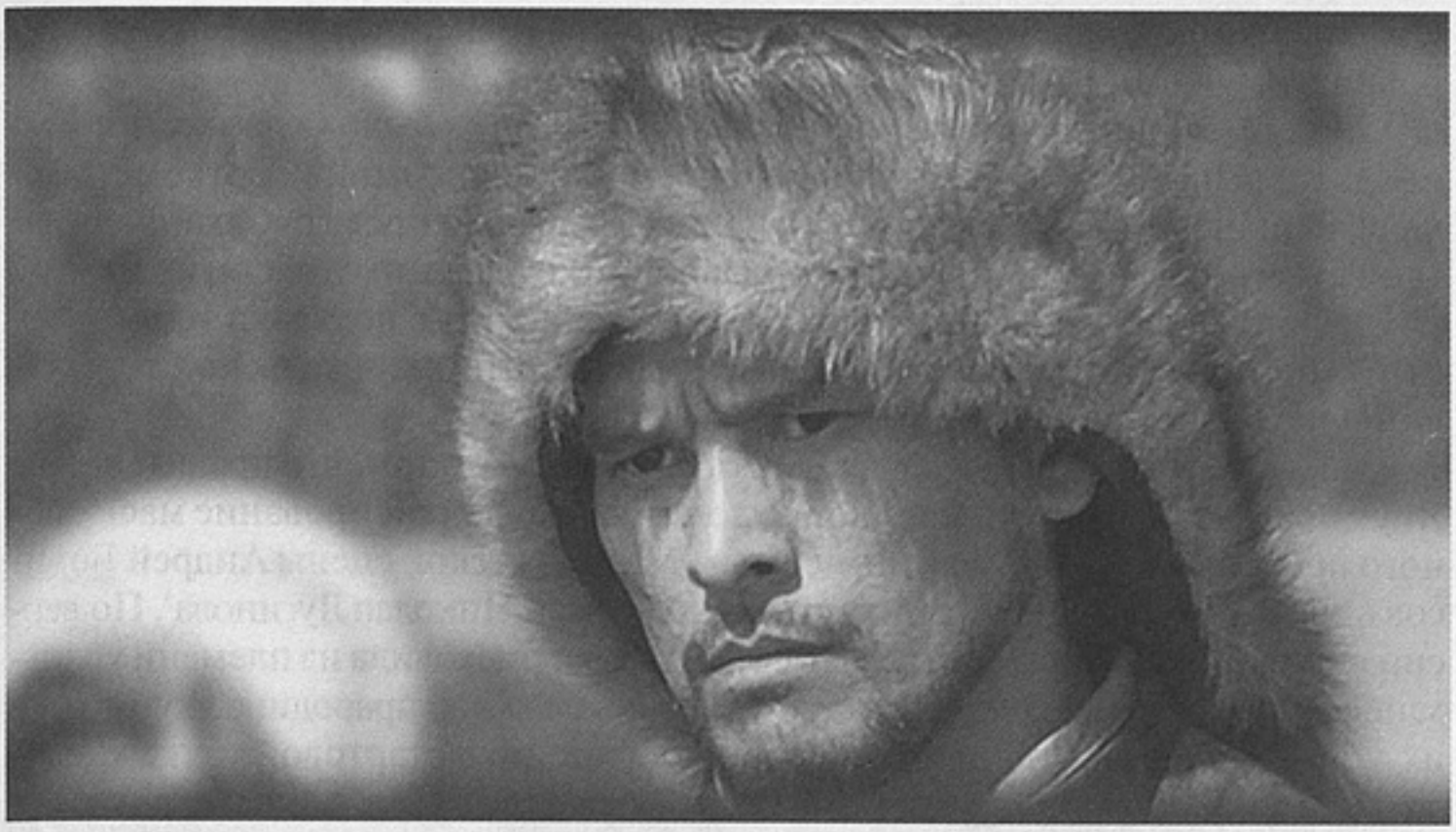
[3] Якутский домострой предписывал девушке дичиться мужчин. Но, как отмечали этнографы, добрачные связи были не так уж редки. А порицание блудных дочерей — не слишком суровым. В подтверждение вспоминают пословицу: «Бывает ли дерево, на котором не сидела бы пташка?» Выходит, степень сексуальной раскрепощенности у девушек народа саха — результат персонального выбора. Одна предпочтет оставаться недотрогой, другая — не усмирять плоть.

Первым проектом «Алмаза» был видеофильм известного в республике театрального постановщика Сергея Потапова «Любовь моя» (2004). Как отмечали местные журналисты: «Потапов облапошил всех: ожидали-то сентиментальную историю любви, а увидели реалити-фильм «Психбольные с садистскими наклонностями». Признаюсь честно: я смотрел картину без перевода, многословные диалоги утекали мимо ушей. Некий брутальный детина развлекается тем, что приводит в свое жилище уличных шлюх. Избив и унизив девицу, выставляет ее из дому. В потайном закутке он, будто зверюшку, содержит кроткого дурачка. Однажды смирный дебил выходит из подчинения. Вступившись за очередную прелестницу, убивает мучителя. Сбывается вещий кошмар непутевого мачо (снилось, что витязь в средневековых доспехах сносит ему башку). Экзистенциальный гиньоль, абсурдистская мелодрама. Сергей Потапов — мастер условного, карнавального зрелища, он виртуозно владеет эпатажными средствами, черным юмором, трагигротеском. Потапов — лауреат «Золотой маски» за энергичное шоу по «Макбету» Ионеско. Но театральность портит его кино: утомляет несменяемый интерьер, зацикленность на актерских трюках, на самодовлеющем лицедействе. Картину сняли всего за два дня. Вышло подобие телеспектакля.

Успешной попыткой коммерческого прорыва стал для компании проект «Куот!». Фильм рекламировался как «первый якутский блокбастер». Газеты с завидной, порой назойливой регулярностью публиковали отчеты о ходе съемок. У продюсера Александра Данилова и режиссера Константина Барашкова хватило чутья отыскать пробелы в ассортименте местной кинопродукции и выйти на рынок именно с тем, чего потребителю недоставало. В Якутии еще не снимали молодежных картин. Временная привязка — здесь и сейчас, локус — крупный город Якутск также были в новинку. Хронотоп большей части якутских фильмов — сельский быт, подзабытое прошлое. Жанр криминальной комедии оказался безотказным манком для местных тинейджеров, чей вкус сформирован вездесущим голливудским ширпотребом.

Как следует из самого названия — «Беги!» — в основе — «игра в догонялки». Парочке подростков-саха — замухрышке и простаку — привалило нега-

«По велению Чингисхана», режиссер Андрей Борисов



«По велению Чингисхана», режиссер Андрей Борисов

данное богатство. Ребятам достается пухлый портфель с «кассой» главаря криминальной группировки. Задача: улизнуть от оравы громил. И оттянуться по полной программе. Забавно, что речевым маркером для бандюков становится русский мат, густо вкрапленный в якутские диалоги.

Экшн чередуются со сценами «сладкой жизни»: шопингом, ужином в дорогом ресторане, ночевкой в шикарном отеле, поездкой к теплому морю (в Китай). Продакт-плейсмент в этом кино не стремится прикинуться скрытой рекламой. Вывески «престижных» заведений (боулинг, модная лавка, турагентство, салон красоты) постоянно вторгаются в кадр. Продвигаются представления о потребительской «крутизне» — где и как шиковать в Якутске.

Посетив парикмахеров и бутик, неказистые прежде тины радикально меняют облик. Парень — наряден, как топ-модель, дева — пригожа, будто поп-дива. Существенно то, что бонус судьбы достался ребятам, приехавшим из сельских районов. Тем, кто в городской суматохе чувствует себя одиноко и неприкаянно. Тем, кто лишился поддержки родных (оба героя — сироты). Шальное богатство — по логике авторов — своеобразная компенсация за тяготы и невзгоды. Забавляет, но вовсе не радует тот иждивенческий пафос, что формирует сюжеты нынешних молодежных картин (у якутского фильма найдутся московские аналоги, хотя бы обе части «Даже не думай!»). Растратят ведь ребятишки свой дармовой капитал и снова окажутся на задворках. Easy come, easy go, Бог дал, он же отнял. Придется идти ва-банк, делать новые ставки. Известно, что затевается сиквел кассового хита.

Успех фильма «Куот!» стал вехой в развитии якутского кинобизнеса. Освоена урбанистическая тематика. Судя по синопсисам картин, находящихся сейчас в производстве, у многих — городская «прописка». «Куот!» проторил колею фильмам коммерческих жанров. На «Алмазфильме» запущен новый проект — «Тропа смерти» (режиссер Анатолий Сергеев). Шаманская этностраШилка о мщении, настигающем тех, кто потревожил дух почившего чародея. В ней — на принципах паритета — задействованы и русские, и саха.

Знаки якутской своеобычности можно отыскивать не только в старинных преданиях или же текстах национальных классиков. Достаточно полистать местное криминальное чтиво. Вот два сюжета из книжицы, случайно попавшей мне на глаза (беллетрист утверждает: оба дела реальны). Проводник полярной экспедиции не понимает по-русски. Геологи беззлобно подтрунивают над ним. Местный житель расценивает их поведение как недвусмысленную угрозу. И убивает всех, чтоб, как он думает, спастись самому. Вторая история. После смерти жены пожилой якут делит постель с собственной дочерью. Братья убивают сестру, ведь она опозорила доброе имя семейства.

Сходные инциденты могут случиться в любой точке планеты. Но мотивировки поступков будут иными. Уже не якутскими...[4]

Бюджеты местных картин до последнего времени были более чем скромны. Если верить озвученным цифрам, съемки независимой короткометражки обходились в 150 тысяч рублей, а полнометражный проект «Саха-фильма» тянул всего на три миллиона (не долларов). В отдаленных наслегах Якутии умудряются делать и вовсе «безбюджетное» кино. Мне показали «самодельный» мистический триллер, изготовленный работниками сельской телестудии при содействии подростков-односельчан.

Вот почему настоящей сенсацией стало известие о том, что правительство Якутии выделило восемь миллионов долларов на финансирование масштабного проекта «По велению Чингисхана». Мэтр якутской сцены Андрей Борисов взялся перенести на экран «костюмный» роман Николая Лугинова[5]. По версии якутского прозаика мать покорителя Азии происходила из племени уранг-хайцев (урянхаев), предков народа саха. Теория о южной прародине якутов (или их этнического ядра) считается общепринятой, но о стартовой точке «исхода» историки продолжают спорить. Одни находят ее в Прибайкалье, другие — в степях Монголии.

Работа над фильмом еще не закончена, но пиар-кампания уже набрала обороты. Страницы местных газет полнятся репортажами о свершениях съемочной группы. Нередко тон публикаций подобострастен (не возьмусь утверждать, что мастер «неприкасаем», но отрицательных отзывов о его постановках мне обнаружить не довелось). Фактурный тувинский актер Эдуард Ондар, отобранный на роль легендарного хана, обречен сделаться первой якутской кинозвездой. Вне зависимости от успеха (или же неуспеха) самой картины. Портреты его — на обложках модных изданий. Облик Ондара уже задает эталоны «ханской» удали и красоты.

От якутского кинематографа стоит ожидать новых сюрпризов. Хочется надеяться на качественный скачок. На серию фестивальных прорывов. Если, конечно, местные авторы переборют огрехи «кустарщины». Если смогут отразить на экране ментальную самобытность народа саха.

Уверен, что якутским кинематографистам стоит повнимательнее приглядеться к наработкам азиатских коллег. Корейские (или тайские) производители не создали доморощенных жанров (вроде американских вестернов, гонконгских фильмов кунфу), сюжетные формулы позаимствовали на Западе или у ближайших соседей. Но картины режиссеров из этих стран достаточно самобытны — национальный «способ мышления», смещая смысловые акценты, трансформирует заемный канон.

В лучших якутских картинах ощутим языческий, шаманский субстрат — «анимистическое» миропонимание, одушевляющее обжитую вселенную. Мысль о «родственном» единстве всех составляющих универсума, о неразрывных связях между человеческим существом, живыми тварями, стихиями, ландшафтными доминантами ненавязчива. Но неотступна...

---

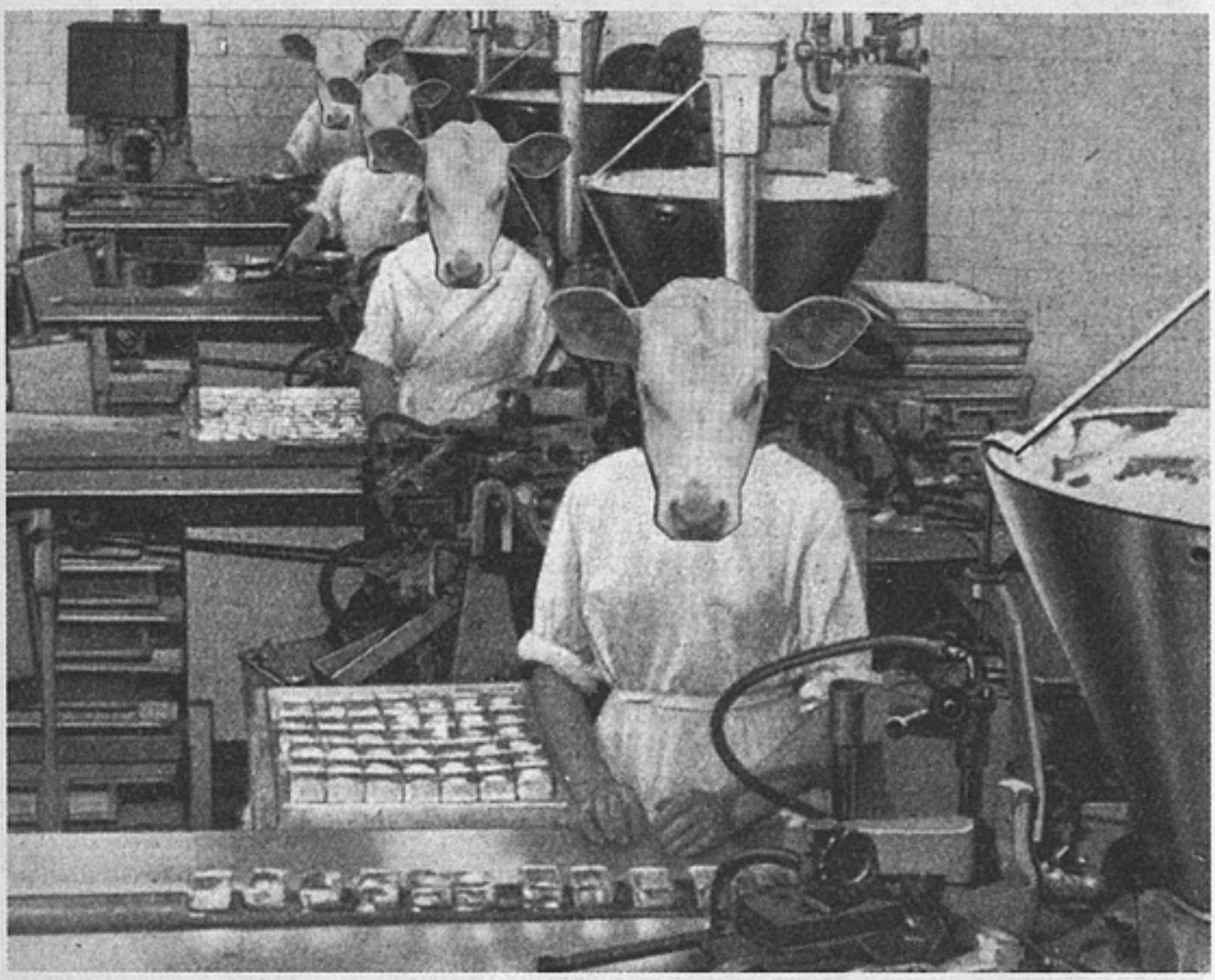
[4] Вот образец этнической саморефлексии (из статьи Н.Романова «Русские и мы», опубликованной в журнале «Илин».»Всегда возникает некий обобщенный «портрет» народа, хотя и перегруженный стереотипами, и на долю якутов в этом отношении выпало их достаточно. Маленький рост, обидчивость, агрессивность, медлительность, стеснительность. Нужно всегда помнить, что у всякого самооценка происходит из отношения других к нему. Например, русские в большей степени подвержены коллективизму, общинности. Им привычнее чувствовать себя, свое «я» в обществе, и если русского не смущает его поведение в окружении других людей, то для якута это самое серьезное испытание. Мы, якуты, в коллективе стараемся сохранить нечто личное, не выставляя свое внутреннее на общее обозрение, и наше «я» направлено в большей степени в себя. Мы очень щепетильны в оценке обществом себя. Очень часто в толпе мы сразу ищем реакции других, стесняемся высказываться откровенно... в общественных местах. Мы порой можем смущаться даже мыслям вслух, прислушиваясь к своему внутреннему голосу и как бы определяя реакцию на это со стороны других».

[5] Параллельно с работой над кинопроектом Андрей Борисов готовил одноименный спектакль. В представлении, идущем более трех часов, занята вся труппа Саха-театра. Она же — актерский костяк фильма. Отдельные сцены снимались в Бурятии во время театрального фестиваля «Желанный берег» («Лики Чингисхана»). Запланирован также выезд группы в Монголию.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Культурное гетто

АНАПА-2005



«Быки», режиссер Александр Баканов

Короткометражное кино для нашей страны, впрочем, вероятно, как и для всего постсоветского пространства, — вещь довольно эзотерическая. То есть на первый взгляд смысла в нем нет никакого. В Европе короткометражное кино очень во многом порождается праздностью мысли, а о том, что праздность — неотменимая составляющая счастья, писал даже Антон Павлович Чехов. В наших же пределах мысли по большей мере — служилые. И тем не менее оказывается, что все-таки условия для существования короткометражного кинематографа у нас есть.

Мизерный бюджет позволяет автору короткометражного кино быть совершенно свободным — неподотчетным. Его творчество сводится к его отношениям с самим собой. А при наличии несчетного количества способов запечатлеть интересующую реальность истинный автор всегда найдет дорогу к видоискателю. Так, автор фильма «Быки» Александр Баканов из Казахстана после заказного ролика рекламы молока, набрав хроники и картинок из учебника, слепил довольно забавный и по-своему искусный шестиминутный компьютерный коллаж о революции. Когда фантастический эксперимент —

скрещение головы профессора Доуэля с телом быка — приводит к тому, что этот чудовищный мутант призывает коров к восстанию против человечества, а затем распадается вместе со своими героями на части.

Так что проблема небольших фильмов оказывается в основном не в сфере производства. Их беда — в отсутствии демонстрации. Но, честно говоря, в общем, понятно, что никто не озадачен сбором программ для показов в кинотеатрах, ведь скорее всего они не найдут своего зрителя. Или найдут, но зри-

«Дом для бабочек», режиссер Марк Соосаар

телей будет немного. Поскольку это даже не «кино не для всех», это приглашение в лабораторию, в экспериментальное пространство, где авторы демонстрируют собственное «я».

Подобное кино в Европе уже долгие годы существует, в том числе как клапан, выпускающий пар из накопившегося социального беспокойства общества. Специальные фонды, государственные и частные, выделяют деньги для того, чтобы активные молодые кинематографисты могли выразить себя. Одновременно таким образом решается и вопрос безработицы — вместо пособия всем желающим, в том числе и операторам, звукооператорам, ассистентам по костюмам, предлагается работа. Все лучше, чем воровать или поджигать машины.

Кроме того, среди уже известных и ангажированных европейских режиссеров немало тех, которые хотят обдумать какую-то свою конкретную мысль кинематографическим способом. Заводиться с полнометражным фильмом для этого не стоит — ведь вокруг даже небольшой и, быть может, еще до конца не сформулированной, но тревожащей идеи много суеты, а производство короткометражки проще и принципиально менее хлопотно. Скажем, во Франции снимается более полутысячи короткометражных фильмов в год.

В отечественных пределах короткометражное кино оказывается скорее явлением стадионного характера: некая разминка перед большим забегом.

Полагаю, в программу «Шорт-шок» кинофестиваля в Анапе вошло около четверти от общего числа фильмов, предложенных для отбора. На момент же отбора львиную часть короткометражек составляли учебные картины, которые не несли никакой художественной нагрузки. Ведь этюд о горизонтальной панораме или о глубинной мизансцене не может считаться полноценным, пусть и короткометражным фильмом. Подобная сумятица смыслов была решительно побеждена на стадии составления короткометражной программы «Киношока» — и отрывки про траектории движения камеры вкупе с актерскими опытами были безоговорочно отвергнуты. К сожалению, это значительно сократило вгиковское присутствие в данном фестивальном раз-

деле. А также обнажило проблему, в общем-то, и так не очень драпированную: отсутствие практически во всех представленных на конкурс фильмах мировоззренческого поиска, склонности к содержательности произведения. Причем, как правило, налицо результат принципиальной авторской позиции: «Мне надо научиться снимать, а что именно — будет ясно потом. Что скажут, то и буду снимать».

Но в какое изумление, в какие тягостные раздумья ни повергало на предварительном этапе скопище сомнительных работ, в целом конкурсная коллекция получилась репрезентативной и в своих высших точках даже мощной — по разнообразию жанров, свободному парению идей и решительности в их реализации. То есть в результате в стогу оказался целый частокол иголок, что всем нам дает возможность не терять надежду.

Тихий вечер. Журчит лента видеокассеты в телевизоре. Девочка лет шести — дочка эстонского классика Марка Соосаара — смотрит голливудский мультфильм «Белоснежка и семь гномов». В полумгле комнаты девочка то кружится Белоснежкой, то скачет поочередно, как каждый из семерых коротышек. Засыпает и просыпается, окруженная тенями своих друзей по грезам. Между тем отец выясняет по телефону отношения с матерью прекрасной принцессы. Очевидно, что мать ее где-то далеко и реально занята делами. А какие дела могут быть сейчас у известнейшего документалиста? Вот, сидеть с принцессой и наблюдать, каких чудовищ она выберет себе для страхов и каких гномов для увеселений. Фильм Соосаара «Дом для бабочек» снят на 35-*мм*, что умножает его антикварность и раритетность. Старые технологии соединяются в нем со старомодными ценностями. Бабочки оказываются столь же ответственными жильцами в доме, как и полоса света с телеэкрана.

«Маленькая Катерина», режиссер Иван Головнев

Фильм прошел на фестивале тихо — режиссер не смог приехать, поэтому на знаменитых «шоковских» дискуссиях не было возможности воспеть те хрупкие и незыблемые материи, которым так комфортно в фильме знаменитого эстонца.

В сравнении с дочкой Соосаара значительно меньше по части режиссуры повезло юным героиням из фильма «На пригорке — две девочки» Гаухар

Сыдыковой и Фурката Турсунова (Киргизия). Две сестры, подростки, каждое утро расстаются на пригорке — на уличном перекрестке. Одна, которая помладше, идет в школу. Вторая, постарше, — на работу. На любую, которую найдет вместе со своими подружками. На рынке подвезти-принести — что поручат. Или перемыть целую ванну одноразовых стаканчиков под присмотром надзирательницы, владелицы бизнеса. Повествование движется тихо, нескандально. Без бередящих душу монологов, без сумбура в кадре. Но после нескольких минут просмотра хочется посмотреть в каталоге: фильм заявлен как игровой или как документальный? То, что он постановочный, — очевидно. Правда, в сегодняшнем кино — обсуждаемая проблема. Если же ленту все-таки расценивать как постановочно-игровую, то она окажется доподлинно адекватна реальности той будничной жизни, которая предстает на экране. Перед нами не только несчастные (с точки зрения бытовой цивилизационной нормы) будни, но и таяние душевной жизни героинь, поскольку все их силы собраны для выживания. Повествование кажется качественным благодаря именно неброскости, тому, что всю острую злободневность оно будто затягивает в скудные повседневные картинки жизни. Однако проблема в том, что фильм презентируется как документальный (см. аннотацию в каталоге). При том, что коммерсантка, похожая на злую волшебницу, — актриса местного театра (о чем простодушно рассказал режиссер после просмотра). Правда, «девочки живут почти такой же жизнью, как на экране». Это «почти» — эта, по сути, подмена — вызывает немалое сомнение в достоверности экранной истории. Впрочем, будем реалистами: картина сделана в рамках международной программы «Защита детей» и должна живописать проблему главным образом

«Веселый сантехник», режиссер Владимир Непевный

для тех, от кого зависят фонды, выработка концепций помощи и всякое, чему бывают посвящены международные конференции, проводимые то в Бильбао, то в Лиссабоне, то в других гуманитарно активных точках.

Дети, проблемы детства — центральная тема киношоковской программы. Пытаясь трактовать явное нашествие детей в короткометражные сюжеты, мы с коллегами пришли к выводу, что в атмосфере некоторой драматургической растерянности «детская тема» хороша тем, что «растет сама по себе».

«Посадил», совсем немножко «полил» — и в любом случае возникает предмет для сопереживания и онтологически обоснованного развития действия.

Литовская игровая картина «Белое на голубом» Рамунаса Гречюса порадовала добротной буффонадностью, с которой авторы подошли к пубертатным фантазиям девочки-подростка. Любопытно, что это тоже душевное движение отца, обращенное к дочери. Режиссер на пресс-конференции сказал, что в силу жизненных обстоятельств он мало времени проводит с дочкой, которая быстро взрослеет, и решил сделать фильм про нее и для нее.

«Любовное настроение. Торжок», режиссер Лариса Бочарова

Лето. Много света, синевы воды, белизны парусов. Кафешка, где мама — за стойкой, дочка — официантка. За окном — тень отца. Он за рулем автомобиля, в котором разместилась его новая семья. За окном также мелькают некие чужие ухажеры. В центре фильма — психологические травмы и скрытые желания героини — игры мятущейся плоти в стиле доброго Феллини и в данном случае не менее доброго Гринуэя. Много эксцентрики и достаточная доза психологизма. В каком-то кадре есть даже бутылка «Советского шампанского», подозреваю, как символ вклада россиян в местную артистичность (еще один повод процитировать бессмертные слова Фазиля Искандера: «...нет пределов артистичности россиянина»).

А «Маленькая Катерина» Ивана Головнева (Россия) про пятилетнюю девочку, у которой нет ни детских травм, ни пока никаких проблем, завоевала главный приз короткометражного конкурса. Это классический фильм-наблюдение. Съемки маленькой Катерины велись в течение трех лет этнографом с прекрасной режиссерской интуицией. Отсюда и результат: любой кадр — загляденье в духе здорового реализма.

«Бах» Юрия Тимофеева (Белоруссия), сделанный в технике анимирования реальной съемки, подводит черту под сопереживаниями радостям и горестям детства. Герой фильма — творческая личность, чье существование, внутреннее «я» поставлены под угрозу рождением младенца. И крушение предстоит мощное. Первым делом с холодильника падает даже не сковородка с застывшей яичницей, которую забыли не на один год, а портрет Иоганна Себастьяна Баха. За пять минут (столько длится картина) вполне неплохо

обустроившиеся на захламленной кухне надежды успели и воспарить, и разбиться вдребезги. В европейском короткометражном кино такие трагикомические и лаконичные новеллы рождаются десятками в год и не утрачивают свою ценность — благодаря четкости формы, оригинальной подаче самой истории, точности поставленной в фильме мировоззренческой проблемы. Действительно, кто же не боится вторжения *чужого* в любовно обустроенное частное пространство? Да еще если этот он — твоя родная кровь. Какая даже черствая душа не откликнется на такую драму?

Тема тоски по прошлому — не менее активная, чем детская, — тоже разнообразно представленная в фильмах программы, на удивление обошлась без того санкционированного передела знаковых систем, которым ознаменовался прошедший телесериальный сезон.

«На пригорке — две девочки», режиссеры Гаухар Садыкова, Фуркат Турсунов

Документальная картина Георгия Параджанова «Да будут дни наши длинными» (Россия) — это мистическая экранизация настенных росписей в склепах на одном из тбилисских кладбищ. В манере, которую специалисты, наверное, назвали бы примитивистской (когда запечатлеть улыбку важнее, чем реалистический абрис щеки), проиллюстрированы этапные картины из жизни ушедших людей и причины их смерти. Встреча с будущим супругом. Или с книгой, которая повела по профессиональному пути. Или с другом, который не бросил в трудную минуту. Или прощание с ребенком, который остался по другую сторону от стены склепа. Вязь хроникальных кадров проступает сквозь прямодушные живописные сюжеты, как заоблачное отражение. Так бывает, когда черный свет слепит из-за облака, заслонившего солнце. Это противостояние, построенное по законам поэтического кинематографического синтаксиса, задает границу прошлого и настоящего, условного и реального, произошедшего и оставшегося мечтой, осуществившегося и воплотившегося, но прерванного в какой-то момент. Но граница эта стерта навсегда — вот в чем «трюк»: в пространстве склепа, фильма, жизни.

«Герой» картины «Фанаты? Маньяки?» Сосо и Бадри Джачвлиани (Грузия) — один из частных музеев Сталина (а лучше бы писать, как в «Гарри Поттере», музей Того, Кого Мы Не Называем). И музей, и его директор — порождение гоблиновского мира, злых гномов, способных уморить не одну армию Белоснежек. Манера съемки и общения авторов с героями балансирует на грани недоверия к происходящему и приятия его как замкнутой злокачественной реальности, которую правильно было бы не выпускать за стены музея. Это оригинальный путь авторской и в то же время гражданской аналитики. Жалко, что братья Джачвлиани не выдержали избранный ими стиль до конца и бли-

же к титрам намонтировали хроникальные кадры, демонстрирующие взрывы насилия в разных концах света и в разные времена, чем несколько обеднили свой прием и разрушили концепцию фильма.

Представлена была в программе и футурологическая тема. Довольно жутко прозвучала она в нечаянном диптихе, который сложился из латышской и российской картин «Белокурая бестия» Яниса Вингриса и «День экзамена» Алены Зиновьевой.

В «Белокурой бестии» представлена атмосфера недалекого будущего, когда жизнь граждан зависит от их идентификационной карточки. Это кредитная карточка государственного банка, на которой должно оставаться не меньше определенной суммы — около 40 долларов. Если правило нарушается, гражданин мгновенно изолируется от общества вплоть до полного уничтожения. Ради сохранения своих минимальных счетов граждане способны на многое. Качественно снятый в духе экзистенциального триллера фильм произвел на аудиторию намеренно гнетущее впечатление.

«День экзамена», к сожалению, снят, наоборот, довольно «по-детски» — с открытыми драматургическими и режиссерскими швами, зато берет за сердце оголенной социальной бравадой. Родители школьницы, которая буквально золото — уроки учит, вопросы цивилизации за ужином обсуждает, а они все хмурятся и ждут некоего дня «Д» или часа «Ч». Это день общегосударственного экзамена для младших школьников, когда экзаменационная комиссия на основании объемной письменной работы должна определить интеллектуальный уровень ребенка. Если уровень оказывается выше определенной нормы — такой ребенок не нужен обществу и должен быть изъят из него, аннигилирован. Наконец день экзамена настал... — финал трагический. Несмотря на то что собственно режиссура значительно уступает высокой ноте социального беспокойства, «День экзамена» являет собой пример революционного авторского духа.

А вот жанровое кино в программе анапского короткометражного конкурса выглядит наиболее тускло. При том, что короткометражный кинематограф по определению — поле для эксперимента, исследования, фокусов, обреченных, но отчаянных режиссерских решений. В том числе и в сфере философской, мировоззренческой аналитики. То есть место, где можно заниматься всем тем, для чего искать масштабные бюджеты почти бессмысленно. В результате короткометражное кино может стать — и становится — своего рода культурным гетто.

Поэтому в заключение несколько слов о картине «Веселый сантехник» Владимира Непевного (Россия), которая оказалась квинтэссенцией этой особой субстанции короткометражного кино. Субстанции, легкой на подъем, пронырливой, склонной к молниеносным прорывам мысли и сюжетных решений. «Веселый сантехник» рассказывает о реальном человеке — Зиновии Тенненбойме, который работает слесарем городской службы водоканала. Это документальное повествование, но поскольку мудрый человек — сам по себе уже персонаж, то и повествование о нем легко выходит за рамки кинонаблюдения, превращаясь в новеллу о жизни поэта, который и реально, а не только метафизически внедряется в толщи земные — он роет и роет воронку в асфальте, все увеличивая и увеличивая ее диаметр.

Будь «Веселый сантехник» полнометражным документальным фильмом, он стал бы не только длиннее, но и масштабнее по анализу, глубже уходил бы в историю героя. Сейчас же это фильм, сделанный в жанре зарисовки в блокноте: характер героя обрисован несколькими штрихами, и по ходу действия, в том числе и ретроспективного, сделаны заметки на полях. Собственно, это и есть типичная методология короткометражного кино, пространство которого, по сути, являет собой блокнот, испещренный пометками. А блокнот — вещь очень ценная. Если его не потерять.

ОПЫТ

Питерская школа

Кинообразование сегодня встречается со многими вызовами. Даже крепкое фундаментальное знание профессии оказывается недостаточным; быстро обновляющаяся технология, новые условия производства требуют от специалиста лабильности, умения постоянно обновлять свои умения, вступать в творческий и компетентный контакт со все более широким кругом смежных областей. В результате самые лучшие традиции оказываются неким бременем, затрудняющим ловкость маневра. Поэтому представляется перспективным тот подход к подготовке кинематографистов, который кристаллизуется в Санкт-Петербургском государственном университете кино и телевидения (СПбГУКиТ), возникшем на базе Ленинградского института киноинженеров. Наши питерские коллеги Анжелика Артюх и Василий Гусак подготовили подборку материалов об этом вузе, в которую вошли интервью с его ректором Александром Белоусовым и заведующим кафедрой режиссуры Виктором Семенюком, а также с недавним выпускником Артемом Антоновым, чей полнометражный дебютный фильм «Полумгла» получил приз президента фестиваля и приз Гильдии киноведов и кинокритиков на фестивале «Окно в Европу» и Гран-при Нового Монреальского фестиваля. Свое мнение о процессе обучения высказали студенты вуза, отвечая на вопросы анкеты, а завершает подборку «круглый стол» критиков, проведенный по итогам студенческого кинофестиваля «Питеркит».

Н.Ц.

АЛЕКСАНДР БЕЛОУСОВ:

«Вторая киношкола в России есть!»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Анжелика Артюх. Сегодня часто можно услышать критику в адрес учреждений кинообразования — дескать, недостаточно хорошо готовят специалистов. Что вы на этот счет думаете? Как оцениваете профессиональный уровень выпускников факультета экранных искусств?

Александр Белоусов. Наши выпускники в основном находят себе работу, поскольку мы готовим студентов, что называется, незамкнуто, — через интеграцию образования между техническими, экономическими и гуманитарными дисциплинами. Студенты факультета экранных искусств получают знания в области кинооборудования, изучают экономические вопросы, а не только овладевают гуманитарными предметами. Наш университет в этом отношении уникален. Правда, техника развивается очень быстро, а мы не всегда вовремя ее получаем. Все новое в первую очередь идет на кино- и телестудии. Нас спасает то, что мы заключаем с ними договоры: наши студенты проходят практику на студиях и знакомятся с новой техникой. Что касается качества кинообразования, то о нас отзывы положительные. Мы готовим кадры не только для Петербурга и Северо-Западного региона, но и для всей России, у нас есть филиалы в Якутске, Ханты-Мансийске, Москве.

А.Артюх. Правильно ли я поняла, что выпускники вуза особенно востребованы в регионах?

А.Белоусов. Именно так. В регионах потребность в наших специалистах очень высока. Причем там нужны именно специалисты комплексного профиля. Человек, знающий только операторское мастерство, вряд ли быстро найдет себе работу на маленькой районной телестудии, но если он будет знать еще и основы режиссуры, разбираться в экономических вопросах, то он точно будет востребован.

А.Артюх. Когда был образован факультет экранных искусств и какова его структура сегодня?

А.Белоусов. Это — молодой факультет, он организован в 2001 году. У нас готовят режиссеров кино и телевидения, операторов, звукорежиссеров на трех отдельных кафедрах. Когда о нас узнали в Петербурге и на Северо-Западе, пошли просьбы о специалистах других направлений, например, сценаристах, режиссерах анимационного кино. Теперь мы их тоже готовим. Сейчас открыли кафедру продюсеров кино и телевидения. Несколько лет назад на базе факультета создали киновидеостудию.

А.Артюх. Опыт каких киношкол кроме ВГИКА вы используете?

А.Белоусов. Мы производим обмен студентами и преподавателями с видеошколой Дании из города Виборга. Они, кстати, безвозмездно помогают нам с аппаратурой. Есть контакты с Национальным центром анимации Франции, с киноколледжом города Винчестера в Англии. Мы начинаем с того, что приглашаем эти киношколы на наш традиционный студенческий кинофестиваль «Питеркит».

А.Артюх. Про факультет экранных искусств говорят, что это университет внутри университета...

Продолжение на с. 102

АРТЕМ АНТОНОВ:

«В отсутствии традиции — свои плюсы»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Анжелика Артюх. Университет считает тебя лучшим учеником. А каково твое отношение к альма-матер?

Артем Антонов. Мне кажется, что во всех отечественных творческих вузах основную роль играют мастер, у которого ты учишься, и собственно мастерская. Мастерские абсолютно разные — есть сильные, а есть слабые, брошенные мастером на произвол судьбы. В нашем университете ситуация такая же. Мне с мастерской повезло. Игорь Федорович Масленников и наш второй мастер Николай Николаевич Кошелев замечательно дополняли друг друга. У меня такое ощущение, что первые три года у нас было беспрерывное мастерство — и по расписанию, и вне его. Николай Николаевич с нами нянчился, все разжевывал, спорил, убеждал, думал вместе с нами, и это было бесценно. Вообще же в обучении творческих кадров наш вуз очень молодой, он принципиально отличается от ВГИКа отсутствием традиций. Поэтому роль мастера здесь гораздо более ощутима и контраст между сильными и слабыми мастерскими резче. Но в отсутствии традиции есть свои плюсы. Например, сотрудничество с профессиональными студиями, возможность снять диплом в совместном производстве… Университет стремительно развивается. В 1999 году я поступил в один вуз — факультет экранных искусств находился на периферии технических… и больше напоминал кинокружок, — а в 2004-м закончил принципиально другой вуз, где наш факультет уже занимал центральное место. Обучение стало более систематизированным, появилось большое количество интересных и разнообразных творческих мастерских, изменилась техническая база. Вообще качественно ситуация начала меняться после появления в 2001 году первого университетского кинофестиваля «Питеркит». Это по-настоящему эпохальное событие. Принципиально изменился взгляд на будущих творцов у руководства университета и у мастеров: нас заметили и оценили, и мы заметили друг друга.

Продолжение на с. 103

«Нужно доказывать, что ты чего-то стоишь»

АНКЕТА СТУДЕНТОВ САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОГО УНИВЕРСИТЕТА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

1. Какие изменения произошли с вами за время учебы?
2. Как будущий работник кино или телевидения соотносите ли вы себя с тем, что происходит на отечественном ТВ или в киноиндустрии? Какую профессиональную перспективу видите после окончания университета?
3. Чего сегодня больше не хватает — новых идей или владения ремеслом?

АЛЕКСАНДРА УВАРОВА, *аниматор*

1. Мы пришли в вуз, чтобы в будущем сказать: «Мы — профессионалы». Никто, будучи абитуриентом, не мнил себя художником. Но потом мы поняли, что

А.Белоусов. Если и не университет, то институт при университете. Факультет занимает первое место по числу специальностей, которые мы готовим. Причем здесь самое малое число бюджетных мест: семь, а то и три на специальность. Мастер, набирающий мастерскую, должен обязательно взять семь-восемь платных студентов, иначе мы не сможем платить зарплату нашим преподавателям. На пять бюджетных мест государство выделяет сумму, которая недостаточна, чтобы оплатить труд преподавателей, обеспечивающих учебный план. Факультет экранных искусств сам на себя пока не зарабатывает. Но он зарабатывает нам имя, делает рекламу. Когда Артем Антонов завоевал немало фестивальных призов, о нем заговорили, а благодаря этому заговорили и об университете.

А.Артюх. Сколько стоит образование студента в год?

А.Белоусов. Дороже всего обучение на факультете экранных искусств, поскольку по учебному плану студент должен снять несколько курсовых работ и выполнить дипломную работу. Операторская кафедра, которую возглавляет Эдуард Розовский, установила стоимость обучения 75 тысяч рублей в год, а для иностранцев пять тысяч долларов.

А.Артюх. Есть ли у университета спонсоры?

А.Белоусов. Спонсоров прежде всего привлекает наш кинофестиваль «Питеркит». Они дарят аппаратуру, пленку для студенческих работ. Мы давно дружим с фирмой Sony. Наши филиалы поддерживаются местной администрацией. А московский филиал очень поддерживает Федеральное агентство по культуре и кинематографии.

А.Артюх. Вы пошли по пути ВГИКа и только что создали кафедру продюсеров на экономическом факультете...

А.Белоусов. Специальность продюсера очень востребована, и у нас преподают такие мастера, как Сельянов, Каленов. Но согласно стандарту, установленному ВГИКом, она должна быть в рамках экономического факультета. Мы понимаем, что это специальность творческая, и потому будем стараться привлекать преподавателей по дисциплинам искусствоведческого профиля, чтобы подготовка шла комплексно. Ведь продюсер — это человек, который должен понимать кино. Для руководства продюсерской кафедрой мы привлекли Александра Голутву — он не только заместитель руководителя Федерального агентства по культуре и кинематографии, но и продюсер многих фильмов, он идеально знает процесс производства фильма.

А.Артюх. Как осуществляется сотрудничество университета с «Ленфильмом» и телестудиями Петербурга?

Продолжение на с. 104

аниматор — молодая специальность и у системы образования, сформированной под нас, нет традиций и опыта. Становление системы происходило чуть ли не у нас на глазах и чуть ли не нашими руками, на энтузиазме мастеров и студентов. Остались люди, хотевшие заниматься делом, которые, по сути, создали школу сами для себя. В итоге на нас свалилась большая ответственность. Ситуация дала определенную свободу и подтвердила серьезность наших намерений. Я научилась грамотно воплощать идеи. Теперь я могу раскрывать себя как художник, используя каноны и правила. То есть я обрела свободу на конструктивной почве образования.

2. Перспективы блестящие — сейчас остро не хватает людей моей специальности. Я вижу, как все чаще ищут аниматоров. Но что касается режиссеров — здесь нужно доказывать, что ты чего-то стоишь. Пока я никуда не рвусь, во мне сильна жажда обучения, и я готова еще какое-то количество лет приобретать «исполнительские» навыки. Только потом когда-нибудь стану реализовывать режиссерские планы. Хотя сейчас есть шанс. Я чувствую, что отечественной анимации многого не хватает, в первую очередь поэзии, красоты языка.

А.Артюх. Твоим мастером был Игорь Масленников. Какой главный урок ты вынес из его мастерской?

А.Антонов. Необходимость четко, ясно и эмоционально донести свою мысль до зрителя. Вообще же мне повезло вдвойне. До университета я учился на сценарно-режиссерском отделении киношколы-студии «Кадр» при «Ленфильме», и там мой мастер А.Д.Александров делал основной упор на формирование мировоззрения, на выбор темы будущих кинопроизведений — и это для нас, пятнадцати-семнадцатилетних было очень важно. В университете основной упор делался на ремесло, на науку эмоционально и интересно рассказывать истории, доносить мысль с помощью кино, а вот «какие мы художники — это уже как Бог дал и как мама с папой постарались»... Можно сказать, что пять лет мы изучали законы психологии зрительского восприятия через драматургию, монтаж, выбор актера, озвучание...

А.Артюх. Как решался вопрос с финансированием твоих первых студенческих работ?

А.Антонов. Финансировали свои работы исключительно мы сами: скидывались с оператором и снимали за свои деньги. Уговаривали профессиональных актеров сниматься у нас бесплатно, подстраивались под их свободное время между спектаклями и репетициями. Это затягивало производство, но другого выхода не было. Университет мог предоставить нам съемочный павильон, маломальски обеспечивал световой аппаратурой и киносъемочной техникой (тележка, кран-стрелка), хотя исправной аппаратуры постоянно не хватало, оператор выкручивался с тем, что было. Операторам выдавали немного кинопленки, на которую они снимали свои учебные упражнения по освещению. Совместные же работы с режиссерами снимались на видео: прозорливые студенты-режиссеры предпочитали иметь большую свободу в дублях и съемке вариантов, чем это позволяло смешное количество выдаваемой кинопленки. Впоследствии видеокартинку обрабатывали на компьютере — «под киноизображение». Сокурсники активно помогали друг другу. Например, у нас в мастерской один студент купил хорошую видеокамеру — на нее-то и снимались почти все фильмы. У других были монтажные компьютеры — на них монтировались все работы по очереди: в университете тогда было ничтожно малое количество компьютеров. Была, правда, старая линейка из двух магнитофонов — можно было что-то монтировать там. Ну а уж озвучание делали как придется и где придется. Пробраться в тон-ателье (их два на весь университет) можно было только с помощью изворотливости и смекалки. Это воспитывало нужные режиссерские качества... Проучившись пять лет, я так и не понял, как официальным способом туда попасть. Я знаю, что сейчас ситуация в университете вроде бы изменилась: студентам уже выделяют какие-то деньги на декорации и съемочную аппаратуру, появились монтажные компьютеры...

Продолжение на с. 105

---

3. Я не уважаю художников, не обладающих внутренней конструктивной системой, которая поддержана образованием и опытом и позволяет быть уверенным в своих знаниях и навыках. Художник плюс ремесленник — вот желаемая формула. Хотя, если брать анимацию, — пусть в ней будет больше исполнителей, грамотных ремесленников. Если у тебя есть интересные идеи и кто-то понимает, как их воплотить, то каким бы гением ты себя ни считал, изволь использовать чужие знания с уважением, а не пренебрегать ими.

АЛЕКСАНДР КАРАВАЕВ, *режиссер*

1. В последнее время все делаю в университете. У меня постоянный внутренний диалог с моим мастером Виктором Федоровичем Семенюком, как и с другими преподавателями. Если бы я не побывал на нескольких сильных лекциях, которые надолго запомнились, не знаю, каким бы было мое развитие. Есть еще моя группа: мы приносим сценарии, все их читают, обсуждают. После этого мы

А.Белоусов. У нас есть договор с «Ленфильмом». Там проходит практика студентов: мастер подключает их к производству фильма. Дружим с региональными студиями, например с «Соха-фильмом». Сейчас очень серьезно настроились на сотрудничество с телевидением, заключили договор с питерским Пятым каналом. Там новейшее оборудование, возможности информационной поддержки для нашего «Питеркита».

А.Артюх. Мне известно, что Виктора Семенюка, директора этого фестиваля, призывают сделать конкурс открытым для студентов других вузов...

А.Белоусов. Год от года государство выделяет все больше средств на организацию и проведение «Питеркита». В 2005 году мы получили от Федерального агентства 500 тысяч рублей. Это значительно меньше, чем ВГИК, и значительно меньше, чем требует хорошая организация. Но мы добавляем свои деньги.

ВИКТОР СЕМЕНЮК:

«Производство творческих кадров должно быть избыточным»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Анжелика Артюх. Сегодня часто можно услышать жалобы продюсеров на то, что мало хороших режиссеров.

Виктор Семенюк. Это традиционное противоречие между представлением об образовании и реальной жизнью. Я ужасную вещь скажу, но это факт: вовсе не обязательно, что все студенты, защитившие режиссерский диплом, могут снимать кино. На вступительных экзаменах в мастерскую отбирают вроде бы лучших. Конкурсы огромные, но мастер все равно предполагает, что из десяти-двенадцати выбранных только несколько станут профессионалами. Три человека — это уже достаточно. Четыре — просто потрясающе. Есть люди, которые не в состоянии энергетически совладать с профессией. Режис-

Продолжение на с. 106

отсматриваем материал каждого, вносим поправки. Группа очень сильно влияет на меня.

2. Что касается современного кинопроцесса, то я пытаюсь четко определять жанр своих работ. Понимаю, что должен научиться позиционировать себя. Но меня угнетает проблема «вписанности» в кинопроцесс на определенных условиях — мода, жанр, актуальность героя, сюжета и т.д. Раньше авторы были более закаленные. Их закаленность была предопределена верностью идее, осмысленным протестом, верой, как в случаях Тарковского и Брессона. Люди по-настоящему творческие сегодня оголены. А киноиндустрия требует закрытости и фальши. При таком положении дел творцы должны закаляться и матереть. Я вижу, что происходит на фестивале «Питеркит» и чему аплодируют. Мне эти аплодисменты непонятны, как непонятны и многие тенденции в киноиндустрии. Я не принимаю конъюнктуру и моду, они рассчитаны на то, чтобы понравиться сейчас, сию минуту. А когда, к примеру, смотришь фильмы двадцати-двадцатипятилетних, часто удивляешься, почему человека в таком возрасте интересуют калеки, война, убожество, неужели

А.Артюх. Твой дипломный фильм «Столичный скорый» продюсировал Игорь Каленов. Почему он выбрал именно тебя?

А.Антонов. Помог случай. Виктор Семенюк познакомил меня с Игорем Каленовым, продюсером студии «Никола-фильм»: в тот момент мои курсовые картины достаточно успешно «катались» по фестивалям, поэтому я всегда был в поле зрения завкафедрой. Каленов посмотрел мои работы, прочитал сценарий «Скорого» и согласился взять на себя производство дипломного фильма. Тогда-то у Семенюка и Каленова возникла идея эксперимента — совместного производства университета и профессиональной киностудии. Студия ничего не теряла, поскольку основное финансирование фильма осуществлял университет, но она предоставляла — безвозмездно — свою техническую базу, административную группу и полностью брала на себя организацию фильмопроизводства. Взаимоинтересное сотрудничество, на мой взгляд.

А.Артюх. Каким образом твой фильм попал в пятерку номинантов на студенческий «Оскар»?

А.Антонов. Насколько я знаю, Американская киноакадемия рассылает по киношколам мира приглашения принять участие в борьбе за их «почетную премию». Киношколы выдвигают достойные, на их взгляд, фильмы, а дальше в дело вступает Киноакадемия, которая и определяет номинантов-финалистов.

А.Артюх. Студентом ты активно принимал участие в съемках работ своих товарищей, причем в самых разных ипостасях. Какими кинопрофессиями ты в итоге сумел овладеть?

А.Антонов. Работал в основном как монтажер. Монтировал примерно половину всех работ в мастерской. Я считаю монтаж одним из самых сильных выразительных средств, к монтажу своих фильмов отношусь ревностно — во время учебы никого не допускал садиться «за кнопки» монтажа собственных работ.

А.Артюх. Было что-то такое, что тебе активно не нравилось в твоем вузе?

А.Антонов. У руководства университета отсутствовал опыт общения с будущими творческими работниками. К студентам нашего факультета относились, как к пришельцам с другой планеты, плохо понимали, что с нами делать. Пытались взамен реальной помощи давать советы. Излюбленный совет — например, на просьбу провести где-нибудь съемку, — был: «Зачем это снимать? Звуком, звуком можно показать!» Университет привык к неприхотливым студентам технических профессий, для многих из которых поступление в вуз было плавным продолжением школы. Фэишники, для основной массы которых получить профессию было мечтой, все время чего-то хотели, куда-то лезли, им всего было мало, и они постоянно крутились под ногами, чем нервировали пребывающее в спокойствии руководство, отдел кадров, бухгалтерию, секретарей…

Продолжение на с. 107

его жизнь такова, что он может интересоваться только этим? В итоге я вижу одну пошлость.

Я хочу научиться полностью контролировать финансовую часть во время работы над фильмом. Нужно точно знать, сколько будет стоить эпизод, сколько будет стоить фильтр на световой прибор. Хичкок в своем знаменитом интервью Трюффо рассказывал, как ему подсчитали стоимость сцены — 30 тысяч фунтов. Удивившись, он пересчитал и выяснил, что сцена стоит 18 тысяч, а в итоге сняли ее за 12. Хичкок говорил, что не может позволить себе, чтобы студия потратила больше денег, чем это необходимо. Когда человек снимает кино, он обязан думать о стоимости кадра. Необходимо соизмерять свою фантазию с финансовыми возможностями. Либо снимать, вообще забыв о финансовой проблеме. Но я не хочу так работать. Конечно, любой продюсер желает возврата денег. Я готов понять его, только исходя из того, что я делаю. В принципе мне хотелось бы понимать реальность более дешевых процессов. Например, в «Девяти пролетах» я соскочил в нелинейный монтаж, это оказалось дешевле. У меня есть несколько идей, и я хочу начать

сура ведь требует огромных физических сил. Поэтому, кстати, мы стараемся не брать студентов моложе двадцати лет. Но главное, конечно, это соответствие или несоответствие формуле таланта, которую мы предполагаем у режиссера.

А.Артюх. А что вы подразумеваете под формулой таланта?

В.Семенюк. Способность придумать и реализовать свой замысел в художественной форме, создать собственное пространство и художественный образ. Но это, как правило, обнаруживается — или не обнаруживается — только после третьего курса.

А.Артюх. Кого вы на кафедре воспитываете: Творцов с большой буквы или профессионалов-ремесленников, способных работать в том или ином жанре и соблюдать его?

В.Семенюк. Режиссер-автор — это исключение из правил. Режиссер должен уметь работать с чужим сценарием. И я рад, что наш вуз воспитывает не только режиссеров, но и сценаристов. Ведь вербальное и визуальное представления — вещи разные.

А.Артюх. Сколько стоит обучение режиссера игрового кино?

В.Семенюк. Около двух тысяч долларов в год. К тому же за создание фильмов студентам приходится платить дополнительно. Как во ВГИКе. Но у нашего вуза с техническим прошлым есть преимущество: мы бесплатно предоставляем студентам технику. А дальше начинается живая жизнь: есть бюджетники, которые соскакивают с бюджетного на платное образование, есть «платники», которые получают гранты. Работая с 1998 года, я не помню, чтобы талантливый человек был вынужден уйти, потому что ему нечем платить. Мы находим способы его сохранить. Как ни странно, многие коммерческие студенты оказываются более успешными. Система творческого образования пережила кризисный период в 90-е годы, когда выпускали профессионалов, которые никому не были нужны. И до сих пор у многих возникает вопрос: куда наши студенты деваются и где работают? Разве не абсурд, что сериалы порой снимают люди, уволенные за бездарность с «Леннаучфильма». Есть же профессионалы, но они не востребованы. Мы пять лет учим режиссеров и операторов, а потом выясняется, что на «Ленфильме» нет среднего звена. Они спешно организуют платные курсы подготовки администраторов, ассистентов режиссеров, и это в то время, когда у нас готовят специалистов! Одних экономистов 300 человек в год выпускают!

Нас часто противопоставляют ВГИКу. Но у нас есть одна особенность, причем очень серьезная, — наличие технократического элемента. В начале

Продолжение на с. 108

реализовывать их уже в университете. Хотел бы снять документальный фильм и два игровых. В процессе работы пойму, какое кино мне ближе. Буду собирать свою команду.

3. К вопросу об идеях. Меня угнетает отсутствие понимания очевидных вещей — того, что мы живем в эпоху неоклассицизма, что постмодернизм закончился. Когда смотрю фильмы своих сверстников, то осознаю, что все это можно было снять лет пятьдесят назад. Меня удивляет, почему человек, общающийся по мобильному телефону каждые двадцать минут и не выходящий из Интернета, никак не может быть адекватным и современным на экране. Про профессионалов-исполнителей говорить очень трудно. Сейчас обилие форматов, обилие понятий, в которые не может уложиться букварь даже одного профессионала. Человек технической профессии не успевает овладеть ею — она меняется на глазах. Все бесконечно изменяется и обновляется в технике. Вы показываете в фильме человеческие эмоции, но профессионал не должен забывать о носителе, формате, версии программы. Оказывается, мы не можем показывать что-то, потому что

А.Артюх. В твоем «Столичном скором» прослеживается диспозиция: центр — периферия (провинция). Героини фильма — девочки-провинциалки — мечтают о столичном парне, который победительно сойдет к ним с поезда, заметит их. Ты как автор по-доброму иронизируешь над своими мечтательницами, когда в финале заставляешь их улепетывать от столичного «жениха». Чем мотивирована твоя ирония? Разве в современной столице не больше возможностей, в том числе для тебя?

А.Антонов. Возможность должна быть осознана и оценена как необходимость для дальнейшего развития. Только тогда она приносит плоды. Мне, например, обидно за «Ленфильм» и за ту творческую спячку, в которой пребывает наша студия. Я чувствую живой интерес к себе со стороны Москвы, было уже несколько предложений работать там, в том числе и на «Мосфильме». На «Ленфильме» появляется очень мало новых режиссерских имен. На мой взгляд, гораздо меньше, чем могло бы быть... А я бы очень хотел работать в Петербурге, потому что это мой город. Пока я нахожу общий язык с Игорем Каленовым и студией «Никола-фильм», буду снимать в Питере. Но если пойму, что возможности развиваться здесь у меня нет и, наоборот, будут интересные предложения из Москвы, — поеду туда. «Столичный скорый» для меня некое прощание с детством, поэтому и провинция в нем — образ замкнутого детского мирка, с его наивными мечтаниями и иллюзиями. Его персонажи не готовы к взрослой жизни, для них взрослая, столичная жизнь представляется блаженством, и они стремятся к ней без оглядки, не замечая той красоты и искренности чувств, которая у них под носом.

А.Артюх. Почему после современного «Столичного скорого» ты взялся за ретро и снял «Полумглу»? Мне кажется, ты как никто мог бы интересно рассказать о сегодняшних проблемах. Ведь это такая редкость в наше время!

А.Антонов. Ну, надеюсь, я еще успею рассказать о «сегодняшних проблемах»... Я не принадлежу к числу тех режиссеров, которые каждую картину снимают как последнюю и пытаются в ней высказать все свои мысли и чувства. Мне интересно пробовать, искать, ошибаться, ведь каждой новой картиной познаешь и себя, и окружающий мир. Я не предполагал, что моим дебютом в полном метре станет ретро. Мне очень понравился сценарий, в его основе лежит актуальный для современников конфликт. Ведь современность фильма определяется не временем, когда происходит действие, а конфликтом, его развитием, характерами...

А.Артюх. Ты сказал, что тебе понравился сценарий. Но ты радикально переработал его финал, чем спровоцировал недовольство сценаристов. Почему для тебя было важно отстоять трагическое мироощущение взамен примиренческих настроений?

Продолжение на с. 109

у нас нет, скажем, проигрывателя DivX. Сейчас технические профессии, возможно, впервые начинают соотноситься с творческими. Техническая составляющая требует творческого подхода.

ВЛАДИСЛАВ ПАСТЕРНАК, *продюсер*

1. Если бы курс набирал не Сергей Михайлович Сельянов, то, наверное, я не стал бы поступать. За те два с половиной года, что я проучился, чувствую не только рост, но и кардинальное изменение всех своих взглядов. До учебы у меня была масса заблуждений. К примеру, не принимал артхаус. Сейчас понимаю, какое место он занимает в искусстве и как работает с точки зрения кинобизнеса. Раньше я думал о нем, как о явлении-паразите: черпаются деньги из фондов, но само оно ничего не приносит. В дальнейшем собираюсь заниматься и артхаусом в том числе. Мастер привил мне культуру понимания и умение более объективно оценивать многие явления. Очень хорошо помню лекцию, когда он говорил о том, что в первую очередь в фильме нас интересует художественный аспект. То, что

90-х в кино прорвались новые технологии — видео и компьютер. То, что раньше режиссер руками делал на монтажном столе, сейчас делается при помощи компьютера. Благодаря наличию технической базы в университете мы оказались готовы к переменам. И это соединение творческого начала и технического оказалось очень плодотворным. Например, подготовка звукорежиссеров во ВГИКе не очень получается, а у нас она неплохая.

А.Артюх. И все же можно ли сказать, что режиссер у вас приоритетная профессия?

В.Семенюк. Можно, учитывая, что у нас четыре направления режиссуры: документальная, игровая, анимационная, телевизионная. Кстати, во ВГИКе нет телевизионной режиссуры.

А.Артюх. Наверное, кафедра режиссуры тесно сотрудничает с телевидением?

В.Семенюк. С питерским телевидением — самым тесным образом: его сотрудники у нас работают. Сейчас именно ТВ начинает продюсировать масштабные кинопроекты. Телевидение много лет обходилось объедками со стола профессиональной подготовки. Сегодня ситуация чуть-чуть меняется. В ближайшие пять лет начнут вещание пятьдесят цифровых каналов, и нам говорят: «Дайте телевизионную режиссуру!» И мы усиленно готовим режиссеров для телевидения на заочном, очном, вечернем отделениях.

А.Артюх. Вы не только заведующий кафедрой, но и руководитель мастерской. Что определяет ваш выбор на вступительном экзамене?

В.Семенюк. Честно говоря, критерий, как правило, один: нравится — не нравится.

А.Артюх. А зачем вы «пробили» под крышей вашей кафедры место киноведению?

В.Семенюк. Потому что считаю факультет полноценным только тогда, когда в профессии присутствует научный и здравый смысл, который несет эта специальность. Ведь все остальное построено на мистике: и операторское искусство, и режиссура, и драматургия. А киноведение — это базовая структура мышления, она абсолютно необходима в кинематографе. Я думаю, что мы даже немного запоздали с нашим набором. Киноведение позволяет создать полноценную инфраструктуру кино, где будут редакторы, рецензенты и чиновники. Нам нужны люди, которые обладают рациональными знаниями. Чтобы нами руководили киноведы.

А.Артюх. Но все государственные структуры находятся в Москве, а наше киноведение — питерское...

В.Семенюк. А фестивали кто будет организовывать? Киноведение — элемент, скрепляющий структуру отрасли.

Продолжение на с. 110

один из самых авторитетных продюсеров страны говорит о первичности искусства, а не денег в нашем деле, перевернуло мое восприятие кино и профессии. За последние три года я сделал двенадцать короткометражных фильмов, все они демонстрировались на разных фестивалях малобюджетного, студенческого, андерграундного кино, что позволило мне выйти на новый уровень понимания своей профессии. Очень важно, что наш мастер — продюсер, который находится сейчас в самом сердце кинопроцесса.

2. С киноиндустрией я пока связан мало. Все контакты ограничиваются кинокомпанией «СТВ» и непосредственным общением с моим мастером. Между первым и вторым курсом я проходил практику на съемках в качестве администратора, что дало возможность увидеть весь процесс изнутри. Кинокомпания «СТВ» поручила мне заниматься продвижением в Интернете фильма «Ночной продавец». Это потребовало определенных профессиональных навыков и знаний. Пока только так соотношу себя с кинопроцессом. В идеале было бы здорово с дипломным проектом выходить в кинопрокат. Тем более что существуют примеры — тот же «Бумер».

А.Антонов. Гармония возможна только внутри самого человека и в узком пространстве межличностных отношений. Когда есть личность, человек и когда он не превращается в винтик системы и идеологии, где становится лишь единицей силы, которую можно использовать для «высоких целей» или списать. А существование общества невозможно без системы и идеологии. И в этом трагедия. Война — это всегда превосходство идеи над человеком, концентрат идеологии, если можно так выразиться. Человек всегда при всех своих грехах и неоднозначности характера остается человеком до тех пор, пока находится на периферии системы, идеологии. История «Полумглы», по большому счету, сказка. Но сказка всегда заканчивается.

А.Артюх. Мне показалось, что «Полумгла» — о перманентной войне в головах у русских людей. Контуженность войной не позволяет им смотреть на мир широко и гуманистично. В этом плане фильм действительно смотрится очень современно. Но почему ты так упорно избегал шокирующих приемов? В частности, ты оставил за кадром и сцену близких отношений между солдаткой и пленным Гансом, и сцену расстрела пленных немцев.

А.Антонов. Мне, конечно, как автору приятно, что фильм допускает столь разнообразные трактовки замысла, но думаю, что ваша трактовка все же индивидуальна и нетипична. Мне кажется, что можно говорить о понятной подозрительности и недоверчивости русского человека к чужаку, зависти к «хорошей жизни», извечной боязни власти и системы, но все же не о «перманентной войне».

А.Артюх. Твой оппонент Игорь Болгарин сетует на бесправность сценаристов в условиях современной продюсерской модели кино. Как тебе, молодому дебютанту, работалось под началом продюсера Игоря Каленова?

А.Антонов. Конечно, не все было гладко. Были конфликты, споры. Но смешно обвинять продюсера в том, что он хочет снять кино «побыстрей и подешевле», — в этом один из смыслов его профессии. Так же, как режиссер хочет «подольше и подороже». И в этих спорах и конфликтах мы старались найти золотую середину, чтобы производство фильма не остановилось за отсутствием финансирования и в то же время не получилась бы низкосортная халтура. Приоритетные же для меня вещи — свобода в выборе актеров, выразительных средств, монтаже — остались неприкосновенны, в этом продюсер целиком и полностью доверял мне. Я прекрасно отдаю себе отчет в том, что все авторские права на «Полумглу» принадлежат продюсеру и что он при желании может, например, перемонтировать фильм. Мне будет, конечно, грустно и больно, я сниму свою фамилию с титров и пойду искать другую студию и другого продюсера или создам собственную студию для съемки следующих фильмов, но я не буду считать себя бесправным. И мне странно, что сейчас, через сто десять лет после рождения кино, сценарист до сих пор не осознал вторичность своей профессии в кино.

У меня уже есть своя фирма, которая организует съемки в Питере и в Москве и объединяет перспективных студентов нескольких вузов. В дальнейшем я хотел бы создать кинокомпанию, выпускающую фильмы и эстетически, и коммерчески профессиональные, качественные. Конечно, есть проблемы, и в основном они во мне самом — это мои взгляды, которые до конца пока не сформировались. Я вижу свои ошибки, вижу результаты, меняю свое отношение к работе. Например, любая попытка сделать жанровый фильм оборачивается трэшем из-за маленького бюджета. Я решил отказаться от желания делать жанровое кино до тех пор, пока не смогу обеспечить адекватный замыслу бюджет. А пока буду заниматься камерными артхаусными вещами. Процесс производства фильма в рамках учебного процесса устроен неправильно. Мы с мастером это неоднократно обсуждали, и он согласен с нами. В настоящий момент продюсер при создании учебной работы выполняет функцию администратора или директора. Нужно, чтобы все ресурсы на производство учебного фильма отдавались продюсеру и он бы уже распоряжался ими. Одновременно с этим я всегда выступал против продюсерского диктата

УЧИТЕЛЯ

А.Артюх. Есть мнение, что платное обучение существует в конфликте с качеством образования. Или нет?

В.Семенюк. Когда я в 70-е поступал в ВГИК, у нас было пять бюджетных мест для открытого набора. Пять других занимали направленцы из республик, еще два-три — иностранцы. И потому были такие высокие конкурсы. Сейчас у нас тоже только пять бюджетных мест. Столько же во ВГИКе. Но мы говорим: «Ребята, если можете платить, вот вам еще пять свободных коммерческих мест. А остальные — до свидания, хоть сто тысяч долларов плати. Мастерская не позволяет». Мы твердо уверены в том, что платное обучение демократично и справедливо.

А.Артюх. Какие наипервейшие задачи у кафедры?

В.Семенюк. Мне страшно их выдавать, они довольно агрессивные. Факультет экранных искусств перерос свою форму, в которой до сих пор существовал. Во-первых, стала могучей учебная киностудия. Она не может оставаться в составе факультета, должна существовать отдельно на договорной основе. Как во ВГИКе. Во-вторых, нужно выложить всю линейку кинематографических профессий, включая актерское мастерство. Это необходимо. Когда говорят: «Куда столько актеров или режиссеров!» — это устаревшая точка зрения. Во всех кинематографиях режиссеров должно быть в пять раз больше, чем нужно. И актеров должно быть больше. Искусство так устроено. Нельзя выпускать ровно столько специалистов, сколько нужно кинопрокату. Должны быть безработные актеры. И они везде есть — в той же Англии. Почитайте биографии. Производство творческих кадров должно быть избыточным. Тогда общество находит формы их существования. Возникает живой процесс. Когда мне говорят: «А вы думаете о том, что выпускники будут безработными?», я отвечаю: «Нет. Я думаю об искусстве!» Они ведь сюда сами пошли, сами напросились.

на производстве картин. Мне интересно работать с режиссером-автором, занимающимся творчеством. Я не сторонник переламывания режиссера в пользу коммерческого успеха.

3. Идеальный человек для киноиндустрии — тот, кто сочетает в себе оба свойства. Если сказать, что нам нужен только профессионал, а человек с идеей не нужен, то получится телесериал. Необходимо что-то оригинальное. Задача — увидеть это оригинальное, а не добиваться его. Нужны Авторы с большой буквы. В то же время эти авторы должны быть крепкими профессионалами. Режиссер может предлагать сколько угодно оригинальных идей, но когда ты даешь ему камеру, технику, а он на площадке творчески и технически несостоятелен, то... Важно сочетать все качества. Хотя, например, для осветителя достаточно просто профессионализма. Специалисты в этой индустрии должны понимать, где от них требуются идеи, а где нужны собственно профессиональные умения.

Материал подготовил В.Гусак

Кинофестиваль как учебный процесс

«КРУГЛЫЙ СТОЛ» ПО ИТОГАМ СТУДЕНЧЕСКОГО ФЕСТИВАЛЯ «ПИТЕРКИТ»

«Топорище», режиссер Николай Борец

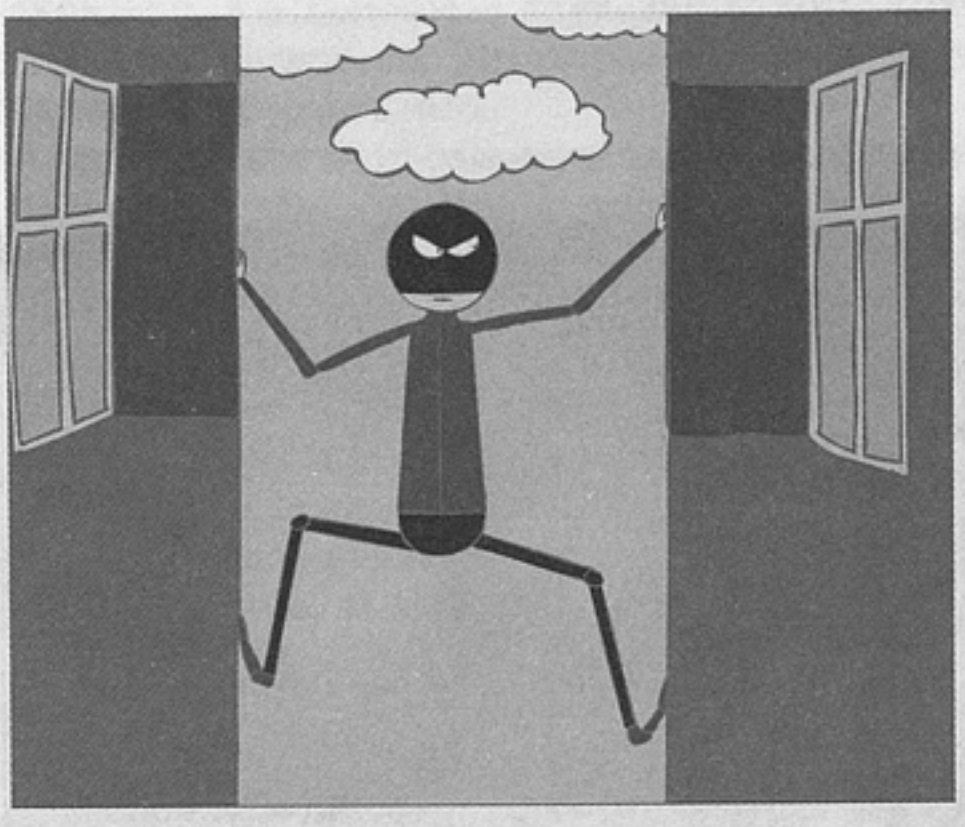
Анжелика Артюх, *кинокритик, преподаватель СПбГУКиТа.* Фестиваль «Питеркит» — это зеркало нашей киношколы, шанс увидеть новые работы других киношкол России и мира. Контекст представлен, можно сравнивать качество, обозначать тенденции, говорить о том, какие затрагиваются темы и проблемы в современном студенческом кино. Иными словами, можно понять, какое будущее нас ожидает.

Фестиваль как продолжение учебного процесса — так формулируется концепция «Питеркита», и она позволяет, что называется, проверить фильмы на зрителе. В этом году отбор был довольно жесткий: из 110 фильмов в программу вошли только 42. Но и эту программу смотреть было непросто: нелегко наблюдать за тем, как слабые картины соревнуются с еще более слабыми. «Топорище» Николая Борца, «Братья» Екатерины Галич, «Животное» Евгении Голубевой, коротенькие «Поучалки» анимационной мастерской К.Бронзита и Д.Высоцкого, «Оставленные без присмотра» Дмитрия Тюрина — эти работы действительно запомнились, и все они были отмечены жюри призами или дипломами. Если «Питеркит» станет открытым, а то и международным фестивалем, это не только улучшило бы качество программы, но и позволило бы студентам в большей степени понять всю важность своего участия в этом смотре. Я уж не говорю о награде. Выиграть ее у вгиковца или выпускника Высших режиссерских курсов очень почетно. Кстати, в этом году Высшие курсы поразили многих высоким качеством своей документалистики, привезя такие фильмы, как «Маленькая Катерина» Ивана Головнева, «Чернобыль-2» Ольги Смаковой и «Прозрение» Виты Гудилиной.

Николай Никитин, *кинокритик, отборщик Берлинале.* Я считаю, что концеп-

ция «Питеркита» вполне правильна. Для меня было важно увидеть различия между фильмами из Москвы и из Питера. Нельзя смотреть на российское кино только через призму Москвы. Здесь, в Петербурге, своя культура, собственная школа.

А.Артюх. Полезно выяснить, чем работы студентов СПбГУКиТа отличаются от работ студентов других киношкол. Мне они представляются, может быть, чуть более бедными в техническом отношении. Тележки, краны и прочая профессиональная утварь для питерских студентов практически недоступны. Посмотришь вгиковские фильмы, скажем, «Граффити» Антона Коскова, и уже по первому кадру видно: у режиссера есть кран и он хочет, чтобы все об этом знали. Правда, других идей, кроме того чтобы поразить зрителей наличием крана, в фильме не просматривается.



«Поучалки». Мастерская К.Бронзита, Д.Высоцкого

И здесь мы подходим к проблеме содержания. Кризис идей — общий для всех трех школ. Все как один устремляются в российскую глубинку за экзотикой. Почему? Часто, чтобы скрыть за экзотикой неспособность видеть мир вокруг себя. Экзотический материал самоигрален. И есть еще одна очень серьезная проблема — слабость игровой режиссуры. Если с документальным кино как-то справляются, то найти хороший сценарий и интересно его разыграть — задача для студента почти непосильная. За небольшим исключением.

Н.Никитин. По поводу ухода в экзотику я согласен. Я также вижу большую проблему в том, что молодое поколение не готово еще отрефлексировать, что же произошло со страной за последние пятнадцать лет, что происходит сейчас. Я часто спрашиваю у режиссеров: почему вы не снимаете картины про свое поколение, про то, что вы сами испытываете? Меня сейчас особенно интересует молодое кино, я все время ищу картины-размышления о современности — снятые в Москве, в Питере, не важно где, — которые не уходят в экзотику. Конечно, очень легко поехать в деревню, найти старух, но такие фильмы уже были, и вполне удачные, например «Старухи» или «Ой, вы, гуси...».

Интересно, что даже молодые мастера, как Алексей Герман-младший, которого я очень уважаю, к сожалению, пока еще не добрались до нашего времени. Один из немногих, кто сумел это сделать, и талантливо, — Илья Хржановский в фильме «4». Побольше бы таких картин.

Василий Гусак, *преподаватель СПбГУКиТа.* Мне кажется, существуют объективные причины, которые препятствуют проявлению творческой и интеллектуальной активности. Методики обучения творческим специальностям не стимулируют к поискам, экспериментам внутри кинематографической формы, к попыткам впечатлить, заворожить ею зрителя. Мастера не учат мыслить ярко, оригинально, активно переживать окружающую реальность. Вместо этого предлагаются набор профессиональных навыков и собственный опыт мастера.

А.Артюх. То есть проблема в мастерах?

В.Гусак. Не только. В самой атмосфере внутри мастерской. Мне, например, непонятно, почему на режиссерское или сценарное отделение берут сразу после школы. В этом возрасте у многих студентов СПбГУКиТа есть сильней-

шее желание отвергать все, что вступает в противоречие с их юношескими представлениями. Максимализм — еще одна причина инфантильности студенческого кино. Но все же главная проблема — методика обучения профессии. Именно мастера призваны сломать максимализм.

А.Артюх. Во ВГИКе, на Высших режиссерских курсах преподают видные мастера, такие как Масленников или Хотиненко. Но проблема с игровой режиссурой остается. Равно как и желание молодых снимать исключительно деревенских старичков и старушек...

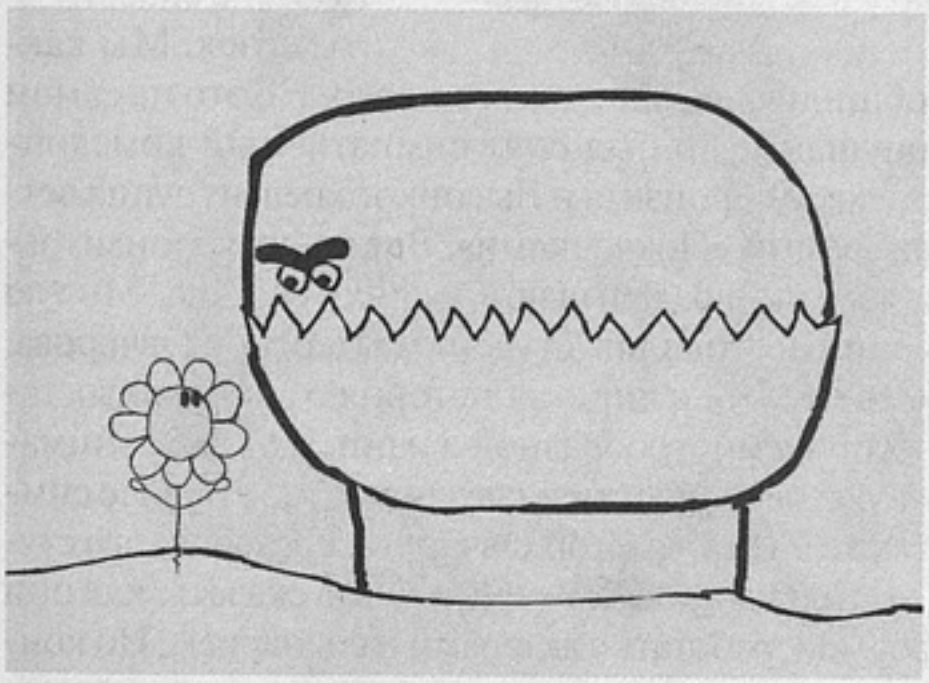
В.Гусак. А ведь тематика, подразумевающая только деревенскую экзотику, себя исчерпывает.

Дмитрий Комм, *кинокритик.* Если бы я ничего не знал о России и судил по фильмам этого фестиваля, то у меня сложилось бы впечатление, что Россия — это аграрная, провинциальная, деревенская страна, типа Уругвая или Бангладеш. Я не понимаю, почему за киноматериалом нужно ехать в глухую, загнивающую деревню, находить там семидесятилетнего беззубого алкаша, долго снимать его крупным планом, чтобы каждый прыщ на его физиономии был хорошо виден, записывать его невнятное бормотание... Как, например, в фильме «Без тебя».

А.Артюх. Кстати, он получил приз как лучший документальный фильм.

Н.Никитин. Документальное кино идет от персонажа. Если ты правильно его найдешь, сумеешь вступить с ним в контакт, то и фильм пойдет. Нам в жюри понравилась сцена в картине «Без тебя», где есть прямой контакт между оператором Ксенией Сухановой и одним из героев, которого она просит: «Ну расскажите!», а тот отвечает: «А что я за это получу?» Я сказал бы, что этот фильм — самый продуманный из тех, что показаны в программе. Вспомните маленькую девочку, которая наблюдает за съемками. Другие картины существуют по принципу «смотрели, видели», а эта картина — «наблюдаю, думаю».

Д.Комм. Вся игра с протагонистом сводилась к тому, что его невнятное лопотание и дебильная мимика регулярно вызывали громовой хохот в зрительном зале. Но грешно смеяться над калекой, и фильм «Без тебя» я не принимаю категорически. В целом на меня этот фестиваль произвел тягостное впечатление. Я не могу обсуждать его концепцию; если дирекция утверждает, что фестиваль — это продолжение учебного процесса, то проблемы фестиваля суть проблемы всего учебного процесса. Однако учебная кухня меня не интересует, я сужу о конечном результате. И вот чем результат удручает, так это невероятной умственной робостью.



«Животное», режиссер Евгения Голубева

Поясню. Я не жду от студентов высокого профессионализма, мастерского владения ремеслом, наоборот, отсутствие всего этого, на мой взгляд, простительно. Непростительно отсутствие дерзости. Человек, который учится творческой профессии, должен считать себя креативным гением, новым Феллини, новым Хичкоком, он обязан фонтанировать идеями, и пусть какие-то из его идей — полный бред, он не должен этого понимать. Жизнь успеет обломать его амбиции. Пока он учится, он должен быть искренне убежден, что с его приходом в кино это искусство уже никогда не будет таким, как раньше, что он изменит все каноны, сломает все табу, произведет революцию в киноповествовании, что после его появления Бунюэля, Эйзенштейна забудут, а его имя напишут крупными буквами во всех энциклопедиях.

Представленные же на фестивале работы продемонстрировали полное отсутствие творческой дерзости, желания сказать что-то яркое, оригинальное, радикальное. Фильмы серые, монотонные, словно снятые одним человеком, без изюминки, без выдумок, без элементарного желания вступить в полемику хотя бы со своим мастером.

Кстати, о мастерах. По фестивальной программе видно, что для большинства студентов кино началось с картин их мастеров — и на них же закончилось. Они чудовищно необразованны в области киноистории, им нужна синематека, нужно набираться элементарных знаний о кино. И вот Санкт-Петербургский музей кино сделал бесплатный проход на свои показы для студентов СПбГУКиТа. Я узнавал, многие ли ходят на просмотры по студенческим билетам. Отвечают: два-три человека.

А ведь мастер, учитель — это не обязательно тот, кого ты видишь лично на занятиях. Брайан Де Пальма не встречался лично с Годаром, но во всех интервью называет его одним из своих учителей, потому что смотрел его фильмы в Нью-Йоркской синематеке и многому у него научился. Василий Гусак говорил об особенностях российского кинопроцесса и о том, кого брать в мастера. Не нужно оперировать категориями российского кинопроцесса. Есть мировой кинопроцесс. Есть американская, европейская, азиатская, индийская, латиноамериканская кинематографии. Выбери из этого бескрайнего моря того режиссера, который тебе ближе всего по духу, назначь своим мастером и учись у него. Не важно, будет это Годар, Де Пальма или Джонни То. Если есть желание, то человек научится. А если желания нет, то и самый гениальный мастер, который каждый день приходит в класс и что-то рассказывает, не спасет.

«Поучалки». Мастерская К.Бронзита, Д.Высоцкого

А.Артюх. Мы как-то неожиданно быстро все обобщили, сказали, что все плохо. Но это на самом деле не так. В мастерской Лопушанского был снят симпатичный комедийный фильм «Топорище», в мастерской Бронзита и Высоцкого целая группа остроумных студентов порадовала своими «Поучалками». Видно, что бронзитовские студенты живут общими идеями, возделывают делянку сообща. Милую короткую историю снял Дмитрий Шестопалов, студент мастерской Овчарова. Его «Руками не трогать» — смесь иронии и лирики, история о социальных табу, которые не выдерживают натиска многообразной жизни. Человек, снимающий о слепых детях, сумел избежать пошлости и слезливости. Не менее симпатична работа «Животное», также из мастерской Овчарова. Конечно, его студенты-первокурсники пока еще только пробуют себя, трудно сказать, как они будут справляться с большой формой, работать с актерами и сценарием. Но конкурс первого фильма их работы украсили. Что бросается в глаза: средний уровень очень низкий. Но и история СПбГУКиТа очень короткая — четырнадцатый год работы. И хотя кое-какие имена выпускников мы уже можем назвать: Андрей Кравчук с «Итальянцем», Артем Антонов с «Полумглой», оператор Андрей Воробьев, но они пока смотрятся исключением из правил.

Конкурс первого фильма выглядит гораздо свежее, чем конкурс второго и третьего. Конечно, к первой студенческой картине мы часто предъявляем не такие жесткие требования. Тем более что она, как правило, построена на од-

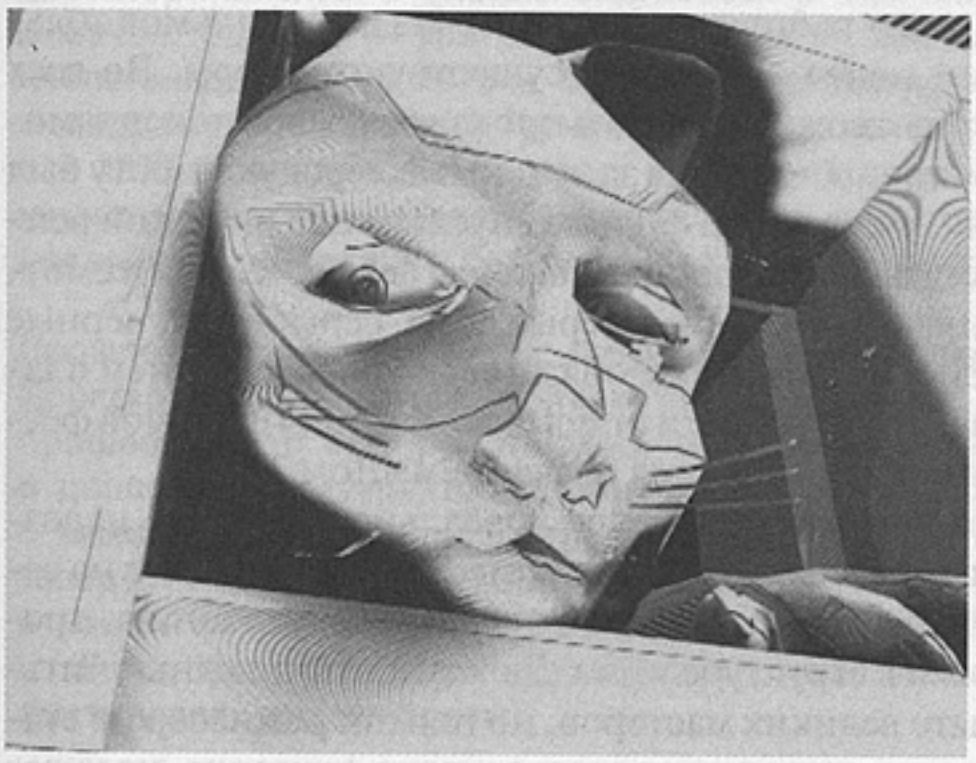
ном гэге, тогда как следующая уже ставит более сложные драматургические задачи. Но вопрос не только в усложнении задач. Впечатление такое, что за время обучения теряется энергетика. Почему это происходит? Опять будем винить мастеров?

Д.Комм. Если студенты сáми не хотят учиться, их невозможно ничему научить, и мастера тут не виноваты. Невозможно заставить студента любить кино, если он мечтает только о том, чтобы устроиться на телевидение пятым ассистентом шестого помощника того человека, который делает «Дом-2».

«Братья», режиссер Екатерина Галич

Даже в лучших фильмах фестиваля не найдешь того, что присутствует в ранних работах большинства великих режиссеров. Это своеобразный фетишизм по отношению к созданию самой ткани кино. Наслаждение от того, как двигается камера, как сочетаются кадры при монтаже. Почти сексуальное удовольствие от того, что творишь новую реальность. Этот фетишизм и отличает кино от театра, где тоже имеются драматургия, актерская игра, режиссура, однако это другое искусство. В кино есть камера, освещение, монтаж, которые составляют суть киноязыка. Но ни у кого из студентов не видно этого наслаждения тем, как плетется ткань кино.

А.Артюх. То, о чем ты говоришь, иногда проскальзывает в работах операторской мастерской Эдуарда Розовского. Например, «В милиции сегодня выходной» Ивана Котельникова. Фактура изображения, игра со светом, тенями — это все есть. Другое дело, что срежиссирована работа слабо. В целом я с тобой согласна: киноманской эйфории не наблюдается. И еще нет желания найти новые запоминающиеся лица. Кино — это ведь и лицо, герой — вспомните «новую волну» с ее галереей новых интеров и персонажей. Кстати, жюри фестиваля справедливо отдало приз за актерскую работу исполнительнице главной роли в фильме «Братья» Магдалене Бауровой. Ее лицо действительно исключение, оно врезается в память, да и фильм, осваивающий специфику вестерна, смотрится свежо, неожиданно.



«Сказка про снежинку», режиссер Светлана Печеных

Отсутствие на экране выразительных лиц — проблема общая. Возьмем, например, «Граффити» — наиболее заметную игровую вгиковскую работу. Там интересные идея, пространство, эти граффити на стене сами по себе очень эффектны. Но актеры совершенно амебные, следить за ними неинтересно.

В.Гусак. Действительно, обаяние «новой волны» убедительно, особенно са-

мых первых ее фильмов, смотря которые, наслаждаешься любовью автора к самому процессу создания кино. И в кадре часто присутствует то, что я называю «очаровывающей безграмотностью». В СПбГУКиТе студентов учат грамотности. Странным образом процесс этот чреват большим количеством стандартных решений. Учащиеся привыкают выполнять требования мастера. Акцент на грамотности в ущерб креативу. Проблема стоит весьма остро.

Д.Комм. Вот вопрос: учитель русского языка и литературы в школе чему должен научить — писать без ошибок или думать и излагать свои мысли в сочинениях? А может быть, и тому, и другому? Чудовищно, когда грамотность противопоставляется креативу и наоборот. А я уверен, что так оно и происходит в СПбГУКиТе и ВГИКе.

А.Артюх. Я хотела бы задать вопрос Василию: какие из фестивальных фильмов ты считаешь грамотно сделанными?

В.Гусак. Грамотно смонтированы «Братья», грамотная работа с актерами в «Топорище», операторская работа Котельникова.

А.Артюх. Грамотностью отличаются фильмы мастерской Бронзита — здесь все как один пытаются освоить работу с гэгом, заставить его выстрелить, чтобы зритель смеялся, четко и ярко оформить титры. Но это грамотность одного гэга.

В.Гусак. Я имел в виду обучение грамотности. Это не значит, что конечный результат будет ее демонстрировать. В ответ на твой вопрос я бы мог привести пример с фильмом «Отражения» Николая Летуновского про художника и его бывшую девушку, вышедшую замуж за «нового русского». Я чувствую, что автор пытается избежать банальностей, быть может, следуя указаниям мастера. Мы видим план движения камеры по дереву, подростка, который пытается что-то сбить на этом дереве. То есть вид дерева нестандартный. Видим монтаж по рифме: один герой звонит по телефону, затем после затемнения другой эпизод — женщина, гуляющая с коляской в парке, набирает номер на сотовом телефоне. Понятно, автор имеет представления о том, как стыковать эпизоды. Но это неинтересная работа. Тривиальный сюжет и грамотное исполнение в лучшем случае приводят к стандартному результату.

Д.Комм. Ты считаешь переход через затемнение грамотным? В современном кино он редко используется, если это не диктуется какой-то специфической, концептуальной задачей. Однако студенческие работы изобилуют затемнениями, и это говорит о том, что их авторы не знают, как смонтировать одну сцену с другой. И им лень подумать над этим, они просто начинают с нового абзаца. Это не может считаться признаком грамотности.

Также почти никто не умеет работать с актерами. Из всех фильмов только в «Топорище» более или менее органично существуют актеры. Во всех других они передвигаются, как сомнамбулы, и произносят свой текст замогильными голосами. Символично, что приз за лучшую актерскую работу был вручен Магдалене Бауровой, у которой в фильме «Братья» нет ни одной реплики. Год назад я написал статью, в которой была такая фраза: «Когда я смотрю кино, сделанное на «Ленфильме», я вижу серые дома, серые лица, черные провалы окон, слышу тусклые голоса, и еще обязательно вода на заднем плане капает». Я и не знал тогда, что в точности описываю эстетику фильмов фестиваля «Питеркит», например, картины под названием «Дом 27/29».

Н.Никитин. Я считаю, что научить режиссуре нереально, это вещь невозможная. Когда человек приходит в вуз учиться режиссуре, он приходит на самом деле для того, чтобы найти себе команду — оператора, художника, продюсера, актеров, — освоиться в структуре кино. Да, студенты должны учиться на истории кино, на опыте великих мастеров, но плохой режиссер не станет хорошим. Учителя, конечно, выполняют свою важную функцию, но чудес не бывает: вряд ли из студентов они создадут гениев.

Записала А.Артюх

БОРИС ФРУМИН

Конспектировать настоящее

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ ОЛЬГА ШЕРВУД

«Дневник директора школы»

Профессиональному сообществу не надо долго объяснять, кто такой Борис Фрумин. В 1975 году на «Ленфильме» он, режиссер-дебютант, снял «Дневник директора школы» с Олегом Борисовым в главной роли — и сразу был отмечен. Одними — как «свой», другими — как потенциально неблагонадежный. В 1976-м Фрумину удалось поставить «Семейную мелодраму» с Людмилой Гурченко, но уже на Рижской киностудии, а в 1977-м, опять в Ленинграде, приступить к работе над фильмом «Ошибки юности». Картину доделать не дали. Фрумин эмигрировал. По телевизору показывали «Дневник» без титра с фамилией постановщика.

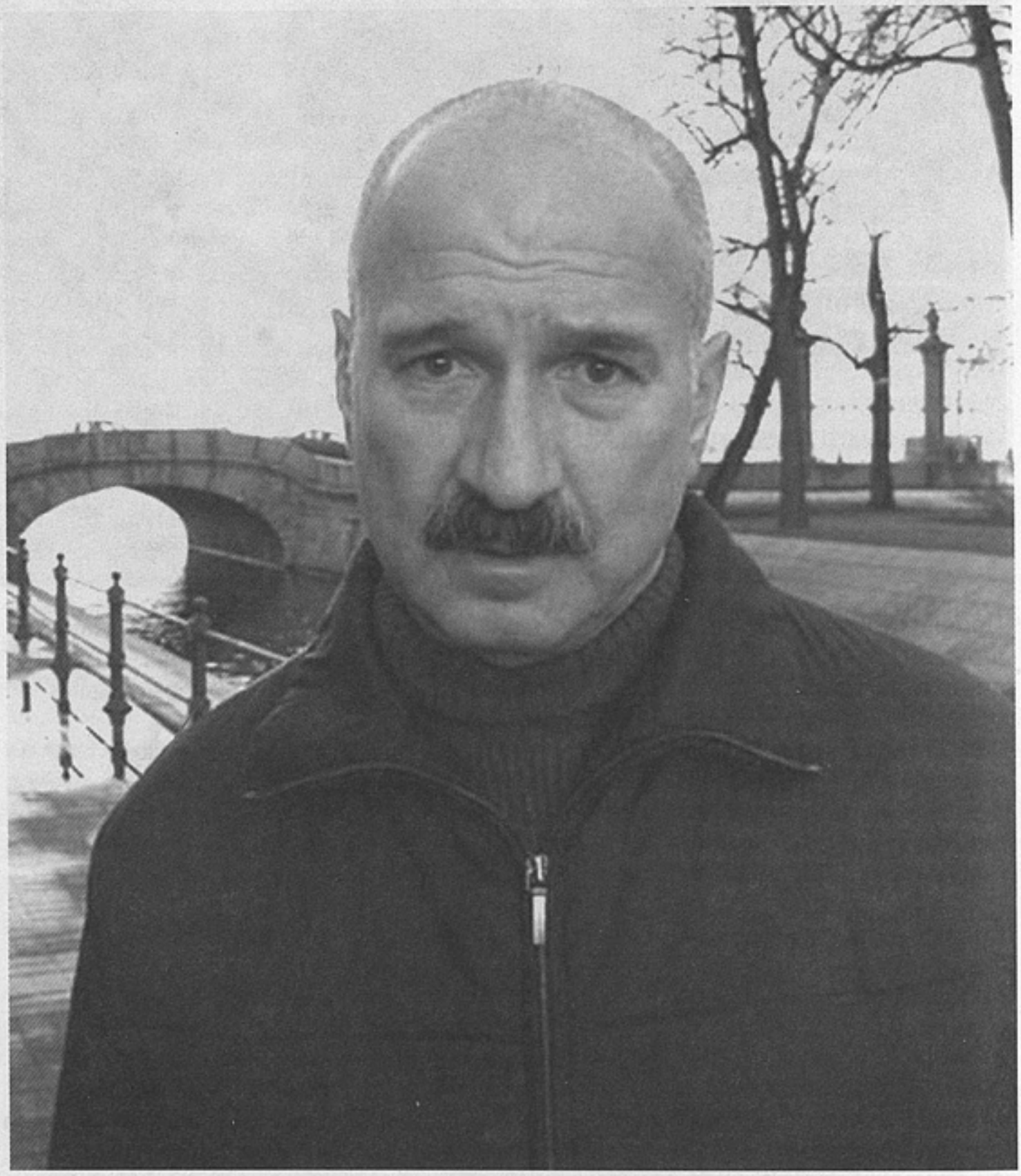
Прошло тридцать лет. Борис Фрумин — профессор киношколы Нью-Йоркского университета (причем так называемый «пожизненный профессор», то есть работа здесь ему гарантирована всегда); курсовые и дипломы его студентов демонстрируются на российских, не говоря уж о международных, киносмотрах. Сам он получил возможность в 1989-м завершить и выпустить «Ошибки юности». А в начале 90-х даже сделать в нашей стране фильмы «Блэк энд Уайт» с Еленой Шевченко в главной роли и «Вива, Кастро!» (оба участвовали в отечественных и международных фестивалях, имеют призы).

В 2000 году на выборгском «Окне в Европу» режиссер презентовал проект «Солдатские танцы» — казалось, эта история вот-вот возникнет на экранах... Но только в 2005-м Фрумину (совместно с режиссером Юрием Лебедевым) удается вновь снять кино — на базе «Ленфильма» он сделал двухсерийный телефильм «Нелегал». В сентябре он был показан в конкурсе «Кино без кинопленки» Открытого фестиваля фильмов СНГ и стран Балтии в Анапе-2005 и получил высокую оценку критиков. На мой взгляд,

по тонкости и изысканности фильм оказался самой совершенной режиссерской работой фестиваля.

Фрумин в Анапу не приехал — уже летом он начал съемки полнометражной игровой картины по собственному сценарию «Преступления и погода» с Евгением Сидихиным и Еленой Руфановой в главных «взрослых» ролях и дебютантами в ролях десятиклассников. Это история про ребят, оканчивающих школу, их родителей, про наркотики и плохую питерскую погоду.

Картину доделать не дали. В середине октября ее, смонтированную автором, продюсеры отобрали, затребовав к себе и весь материал. Через некоторое время Фрумину сообщили, что фильм будет кем-то перемонтирован. Так что на экране мы его почерк вряд ли узнаем. Если фильм вообще выйдет, конечно.



Борис Фрумин

Ольга Шервуд. Как вы пришли в кино?

Борис Фрумин. Мой отец был редактором на Рижской кинохронике, и после школы я часто приходил на студию. Его комната была смежная с просмотровым залом, где операторы смотрели немой материал. И я смотрел с ними. Сегодня понимаю, насколько это полезно: видишь, какие кадры более интересны, а какие менее и за счет чего — то ли это освещение, то ли комбинация лю-

дей в кадре или чье-то лицо. Смотреть много киноматериала — значит «отрабатывать» глаз. Я смотрел не только хронику, но и материал игровых картин.

О.Шервуд. И захотели стать режиссером?

Б.Фрумин. Я не думал тогда, что кинорежиссура — мое дело. В те годы мне были интересны другие вещи. Но я играл в школьном драмкружке, в кружке при Дворце культуры и в какой-то момент решил быть актером. А один папин друг, дядя Петя Соколов, начальник гаража на Рижской студии, сказал, что актерами руководит режиссер, — лучше в режиссеры. Отец посоветовал не идти сразу на студию, и я сначала поработал учеником слесаря на мопедном заводе, а учиться перешел в вечернюю школу. И после десятого класса стал работать на киностудии сначала дольщиком в цехе съемочной техники — толкал тележку и загружал операторский кран, — потом ассистентом оператора. А затем поступил во ВГИК.

О.Шервуд. Сразу?

Б.Фрумин. Нет, с третьей попытки. Не проходил собеседование. Так я не попал в мастерскую Чухрая. Не попал и к Ромму — не смог в трех кадрах, типа хокку, рассказать, как выглядит рижский пляж. Ничего, кроме чайки, сидящей на скамейке, не придумал. Но в конце концов поступил к Герасимову. Хотя в тот раз я не прошел предварительный творческий конкурс — письменную работу по «Братьям Карамазовым». Тем не менее в Москву поехал. Во ВГИКе по коридору шел Михаил Блейман. Мне посоветовали к нему обратиться. Я рискнул. Он спросил, с собой ли у меня работа по «Карамазовым», тут же просмотрел текст и спросил, читал ли я Бахтина. Я читал. Потом он сказал: «Ничего не обещаю, но с Герасимовым поговорю».

Сергей Аполлинариевич разговаривал со мной о Достоевском, потом об Эль Греко. Мне казалось, что по интенсивности герои Достоевского и живописные герои Эль Греко совпадают. Что диалектическая спираль не идет вверх, а стоит на месте. Герасимов спросил: «А что же с прогрессом?» То есть некоторое несоответствие между абитуриентом и набирающим мастером было, но я чувствовал, что собеседование идет хорошо. Затем поступающий должен читать прозу, басню или стихотворение. Я прочел Евтушенко:

Итак, да здравствует карьера,
когда карьера такова,
как у Шекспира и Пастера,
Гомера и Толстого... Льва!
Зачем их грязью покрывали?
Талант — талант, как ни клейми.
Забыты те, кто проклинали,
но помнят тех, кого кляли...

Поднялся на четвертый этаж ВГИКа, где было пусто, и прыгал от радости. Мне показалось, что-то хорошее в жизни произошло. Я плохо сдал остальные экзамены, но так как Герасимов поставил «пять», это означало прием во ВГИК.

О.Шервуд. Однако ваши фильмы совсем не похожи на то, чему учил Герасимов.

Б.Фрумин. Его мастерская была прежде всего возможностью работы с актерами. Как известно, он набирал и режиссеров, и актеров. Первый год мы, режиссеры, актерствовали. На своем опыте пытались понять — как взглянуть, как подойти и как обращаться. Я считаю, надо пройти самому то, чему учишь. В целом год был очень полезным. Хотя очень трудным: мы знали, что из нас, из тринадцати человек, двое или трое будут отчислены. Герасимов был нами недоволен, называл нас своей «нелюбимой мастерской». В отличие от, скажем, «молодогвардейской» или от последующих, в нас его что-то огорчало. Я понимаю, что именно. В основном, мы все пришли «из книжек», а не из «жизни». Это было одним из упреков. «Вы начитанные, но жизни не знаете. А кино — это про жизнь». Я упрощаю, однако говорилось именно так, и это было очень больно. Я даже думал уходить — мне казалось, нас ломают, и лучшее, на что надеялось при поступлении в киношколу, не происходит. Потом

пришли актеры, наиболее известные из них — Наташа Бондарчук, Коля Еременко, Наташа Белохвостикова; я всегда очень много работал с актерами... И очень много времени проводил в библиотеке.

О.Шервуд. Герасимов, как мы знаем, учил на классической литературе.

Б.Фрумин. Да, это хорошая школа — ставить на площадке, скажем, разговор Свидригайлова и Дуни или сцену из «Гамлета»... Сверхзадачи, предлагаемые классикой, очень полезны. К примеру, я пытался делать с актерами «Гамлета», чтобы понять, как театральное слово может быть преодолено.

Сейчас, вы знаете, я преподаю. Киношкола в Нью-Йорке — практическая, мы помогаем ребятам понять кадр, отношения в кадре. Обучение идет три года, но, к сожалению, семестра, который был бы посвящен только работе с актером, с литературным материалом, нет. Хотя в последние два года мы ввели предмет «Адаптация», то есть интерпретация литературного материала. Мы делаем Шеппарда. Это замечательный писатель, его короткие рассказы — самого высокого качества. Но также я со своими ребятами прохожу «Преступление и наказание» на английском языке. Помня свои уроки во ВГИКе, я знаю, что надо «пройти» характеры преувеличенного качества, преувеличенные взаимоотношения, тогда и обычные житейские отношения станут более глубокими. В общем, в своей сегодняшней практике все время стараюсь помнить, что мне самому, начинающему режиссеру, помогало или что меня тогда, как теперь говорят, ломало.

К сожалению, во ВГИКе мы мало снимали — по одной курсовой работе. Сегодняшнее видео — замечательная вещь для тренажа режиссера и, уверен, для тренажа оператора. Руку набивать нужно. Я многому научился в студенческие годы, работая с актерами. Но, конечно, нужно было бы гораздо профессиональнее понимать кадр, освещение, движение. Режиссер должен знать, о чем разговаривать с оператором на съемочной площадке. Не общие слова «мне бы хотелось...», а конкретные: вот тут влево-вправо, выше-ниже, вперед-назад, боковой свет, контровой... Такого рода тренаж ВГИК режиссерам не давал.

О.Шервуд. В чем еще заключались уроки Герасимова?

Б.Фрумин. Еще он требовал писать, что также было полезно. Скажем, пойти куда-то, понаблюдать жизнь и написать этюд. Я выбрал отделение милиции. Просидел там месяц. Вначале милиционеры оглядывались, а потом привыкли, и у меня появилась возможность наблюдать простые «районные» отношения. Тоже своего рода учеба, причем очень важная. Урок неожиданной детали, неожиданностей в поведении. Расположение вещей на столе у дежурного милиционера. И так далее. И хотя этот урок не был продолжен в мастерской ВГИКа, но я его помню до сих пор и знаю: там была правильная настройка на что-то важное. Потому и считаю: документальное кино обязательно для «игрового» режиссера. Умение видеть, быть терпеливым с увиденным, умение не составлять свое мнение до того момента, как сам что-то увидел и, может быть, понял, — это все дает «наблюдательное» документальное кино. Не концептуальное документальное кино, не идеологическое, а именно такое, где применяется метод наблюдения.

Не менее важной для меня стала практика на «Короле Лире» у Григория Михайловича Козинцева. Рассказывать?

О.Шервуд. Конечно!

Б.Фрумин. Во ВГИКе дали список фильмов, запускающихся в производство. И можно было выбрать, куда хочешь поехать на практику. Были две интересные картины: «Ватерлоо» Бондарчука и «Король Лир» Козинцева. Мне было интереснее поехать в Ленинград к Козинцеву. В первом разговоре директор картины Михаил Соломонович Шостак сказал: «Молодой человек, у нас есть ассистент, который очень быстро бегает по площадке. Если будете бегать быстрее, будете работать хорошо. Мы вас зачисляем в окружение Короля Лира, с тем чтобы платить вам сто рублей в месяц».

Так началась практика. Козинцев, Грицюс, Еней... Замечательная группа актеров... День за днем площадка. Спустя некоторое время случился ин-

фаркт у Иосифа Соломоновича Шапиро, второго режиссера. И тогда директор Шостак сказал мне: «Борис, вы знаете наполеоновское выражение: «В ранце каждого солдата лежит маршальский жезл»? Мы вас назначаем вторым режиссером картины». Это была очень хорошая практика: до тысячи человек массовка, собаки, лошади, ястребы, факелы, средневековое оружие — стреляющие арбалеты. Нарва, Усть-Нарва, сотый километр, все алкоголики, высланные из Ленинграда, у нас в качестве рыцарей Короля Лира.

О.Шервуд. Ну да, у них живописные носы.

Б.Фрумин. Вот именно. Фактура лиц... В них правда есть определенная. Ведь главное — козинцевский подход к Шекспиру: не глянец, а фактура! Тут был урок: фактура — это правда. Козинцев очень жестко относился к фальшивой декорации, к фальшивой одежде. Художником по костюмам был Симон Вирсаладзе, но все равно его искусно выполненные костюмы определенным образом фактурились. Перед съемкой мы забрасывали массовку грязью. Еще помню, сколь мучителен был выбор точки съемки, сколько времени уходило на это. Хотя в те годы можно было снимать три кадра в день. Сегодня же бюджет заставляет тебя гнать и гнать и диктует качество работы.

Все это были уроки. Работа со вторым планом, с тем, как расположить массовку в кадре, какая должна быть его глубина, насколько важны грязь или снег, который вдруг пошел, или насколько важен дым в картине. Все это практика «Короля Лира». Ну и, конечно, сама киногруппа... Когда Евгений Евгеньевич Еней приходил на площадку, он говорил «вы» и Григорию Михайловичу, и мне, студенту. Это была культура ленфильмовской группы хорошего качества. Кроме того, над всем витало имя Москвина. Его присутствие в группе явно ощущалось, в разговорах он вспоминался постоянно. Как известно, Андрей Николаевич Москвин начинал «Гамлета», потом уже пришел Йонас Грицюс, его ученик и практикант.

Вместо двух месяцев я пробыл на картине полгода. Мне, студенту, была доверена вторая по бюджету после «Ватерлоо» картина в Советском Союзе. Благодаря этой режиссерской практике, я получил довольно сложный кинематографический опыт. И до сих пор храню характеристику, данную мне Григорием Михайловичем Козинцевым по окончании работы.

О.Шервуд. И вас распределили на «Ленфильм»?

Б.Фрумин. Да. Но взяли с трудом.

О.Шервуд. Как это?

Б.Фрумин. Я приехал с направлением из Госкино СССР, подписанным Головней, — потому что был практикантом на «Короле Лире». И потому директор студии Киселев сказал мне: «Молодой человек, по рекомендации Козинцева мы вас возьмем». А начальник отдела кадров заявил, что ни ему, ни «Ленфильму» специалисты не нужны. И я не мог тогда понять, почему «Ленфильму» не нужны молодые специалисты. И почему начальник отдела кадров, работавший прежде в Большом доме, может единолично принимать такие решения.

О.Шервуд. Антисемитизм?

Б.Фрумин. Ну, я никогда так не формулирую. Поскольку мне не было сказано: вы еврей и поэтому не будете работать на студии.

О.Шервуд. Конечно, они тогда еще такого не говорили. Как вы преодолели сопротивление?

Б.Фрумин. Там была долгая история с получением прописки. А потом я позвонил Герасимову. Он сказал: «Приезжай в Москву, попробуем тебе помочь». Я отправился в Москву, в отдел кадров Комитета по кинематографии, там сидел человек, который курил «Мальборо»...

О.Шервуд. «Мальборо»???

Б.Фрумин. Ну да. Посмотрел на меня, подтвердил: «Вас на «Ленфильме» не хотят». Тогда я пошел к Головне. Тот возмутился — мол, как так? Он подписал распределение, а они меня не берут?! И вызвал начальника отдела кадров Комитета: «Фрумин должен работать на «Ленфильме»!» Тот ответил: «Слушаюсь!», хотя за день до этого меня выгнал. В общем, я опять приехал в Ле-

«Дневник директора школы»

нинград и услышал от того же начальника отдела кадров Соколовского: «Вы будете ассистентом». «У меня диплом с отличием, я буду режиссером». — «Нет, не будете. Или уезжайте обратно в Москву».

О.Шервуд. А Лаврентием Павловичем[1] вы его не назвали?

Б.Фрумин. Нет. Ну вот, вы знаете, о ком идет речь... Этот человек на всех худсоветах сидел рядом с директором студии и с ненавистью глядел на экран и на окружающих.

Короче говоря, Григорий Михайлович (который, кстати, посмотрел мою вгиковскую короткометражку «Трое» и хорошо о ней отозвался, хотя критик он был строгий) рекомендовал меня в качестве второго режиссера Илье Авербаху. Тот запускался с «Монологом», позвонил мне, мы встретились в квартире Наташи Рязанцевой. Илья пошел к директору студии — пытался взять меня вторым, но и ему было сказано: Фрумин будет работать ассистентом. Тогда я ушел в армию. Мне казалось, так правильнее. Год прослужил — в ракетной сержантской школе, а потом в пехоте — работа на стройке, разгрузка картошки в Балтийске, писарем в батальонном штабе. Опыт унижения солдатом солдата, унижения солдатом одной национальности солдата другой национальности, пьянство офицерского состава, некомпетентность. Та армия, которая в советском кино не показывалась. С другой стороны — выносливость ребят, своеобразие армейской дружбы и, в общем-то, солдатская среда, куда попадает человек с высшим образованием... Все это — другие уроки. Тоже полезные. Но...

О.Шервуд. А через год?

Б.Фрумин. Я пришел на студию, там сменилось руководство. Мне дали прочесть два-три сценария в Первом объединении, как мне кажется, лучшем объединении «Ленфильма» — Григорий Михайлович Козинцев, Иосиф Ефимович Хейфиц. Я думаю, в то время и сам «Ленфильм» был наиболее интересной советской студией. Давно описаны ленфильмовские коридоры, лен-

[1] Соколовского звали Лаврентий Васильевич, и каждый ленфильмовец, входя в его кабинет, заклинал себя не произнести отчество Берии; кто-то уже написал про это, но я помню и собственный страх.

фильмовское кафе, качество худсоветов в объединении. Качество людей, принимавших картину на студии, — и уровень обкома партии, который картину ломал. Все это тоже школа...

Знаете, я всегда ценю и уважаю мнение коллег. Профессионалов. Цеховая среда — и Рижской кинохроники, и Первого объединения «Ленфильма» — была очень важна. Я больше верю в мастерскую, чем в мастера. Мне кажется, определенный круг людей даже очень разных, дает более интересный результат, чем работа в одиночку.

О.Шервуд. Мы постепенно подбираемся к «Дневнику директора школы»...

Б.Фрумин. Да, после армии я, естественно, начал ассистентом — на «Опознании» у Леонида Исааковича Менакера. А в объединении мне дали читать сценарии. Очень понравился «Не болит голова у дятла» Клепикова. Еще дали «Дневник директора школы» Гребнева, тогда сценарий назывался «Рассказ от первого лица». Для меня Гребнев был автором очень хорошего «Июльского дождя», поставленного Марленом Хуциевым, который принимал у меня государственный экзамен.

Но я — ассистент, что делать? Объединение написало представление в Госкино СССР. Подписать прошение должен был замминистра Павленок, в его приемной секретарша сказала: «Положите вашу бумагу вот в эту папку, он не всегда читает...» В конце дня я получил подпись. Так, благодаря хорошему отношению секретарши я смог поставить «Дневник директора школы».

«Не болит голова у дятла» отдали Динаре Асановой, хотя, как я помню по разговорам, ей больше нравился сценарий Гребнева. А мне наоборот. Поскольку «Дневник», в общем, идет по следам «Доживем до понедельника». В них много похожего. Есть положительный персонаж — директор школы или учитель, есть отрицательный — завуч. Немало похожих конкретных коллизий. Встречаясь с Анатолием Борисовичем Гребневым, я говорил, что надо менять какие-то вещи, уходить от проторенного. Но эти разговоры ни к чему не привели. Когда мы начали съемки и контролировать процесс было уже сложнее, я позволял себе отступать от сценария, сокращая диалоги, отрабатывая их с помощью актеров, и даже шел на более серьезные вещи. Скажем, мы сняли эпизод, которого в сценарии не было, — приход героя Олега Борисова к больной героине, ее играла Ия Саввина. Мне казалось, важны не только профессиональные отношения учителей, а и личные: личные несоответствия диктуют профессиональный конфликт. А в сценарии личные отношения были обозначены, но не развиты. И мы никак не могли договориться с Гребневым, что это действительно важно, что это новое — ведь советское кино, снимая много фильмов про школу, никогда не говорило о том, как учителя живут вне классной комнаты, как они влюбляются. Мне кажется, кино обязано открывать вещи, недосказанные предыдущим фильмом на подобном материале, а не повторять сказанное им.

О.Шервуд. Расскажите, пожалуйста, об актерах. Это был нетривиальный выбор...

Б.Фрумин. Олег Борисов в тот момент был известен прежде всего по фильмам «За двумя зайцами» и «Крах инженера Гарина». Только профессионалы могли учесть его ранние работы в фильмах Владимира Венгерова... И вот этого острого артиста мы утверждаем на главную роль. А Ия Саввина сначала не хотела у нас сниматься, но все же пробу провела замечательно, просто захватывающе! Однако рабочие отношения явно не складывались. Мне посоветовали позвонить ей в Москву. Звоню: «Ия Сергеевна, вы будете у нас сниматься?» Она: «А вы будете меня каждый раз встречать со «Стрелы»?»

О.Шервуд. Вы лично?

Б.Фрумин. Ие Сергеевне в принципе важно было внимание. Я обещал. Она согласилась. И сыграла очень хорошую роль. Она человек глубокий, неортодоксальный, неожиданный. За лирическим началом у Саввиной, «дамы с собачкой», скрывается драма или даже некоторая жесткость. Недавно я ее увидел в фильме Кирилла Серебренникова «Постельные сцены». Эпизод, где она играет умирающую мать, замечательный. Замечательный. Она давно не

появлялась на экране... мне всегда обидно, если актеру не дают сделать то, на что он способен. Я знаю, что у Ии Сергеевны еще огромные вещи возможны. То же самое — с Люсей Гурченко. Какая-то серьезная суть этих актрис не донесена до зрителя.

О.Шервуд. Материала для них не было или как-то не сошлось?

Б.Фрумин. Советский материал был очень ограниченным. Понятно, что война позволяла говорить о драме. В мирной жизни драма была не дальше производственного конфликта. Туда, где начинались личные отношения, тем более — глубина личных отношений, Госкино не было готово идти. Я говорю, понятно, про всем известный определенный отрезок времени. А сегодня, когда все можно — или все возможно, — начинается новая история: телевидение диктует свои требования. Цензура себя переодела. Как мне кажется.

О.Шервуд. Переодела? В пиджаке, а не во френче?

Б.Фрумин. Да. Но она все равно цензура. Вопрос — может ли искусство вообще работать без сопротивления, без цензуры — вопрос своеобразный...

О.Шервуд. А какие были претензии тогда к «Дневнику директора школы»?

Б.Фрумин. Объединением материал воспринимался очень плохо, у меня были конфликты.

О.Шервуд. Казался жестким?

Б.Фрумин. Казался серым, неинтересным. Но на худсовете картину принял очень хорошо зал, и все встало на свои места. Хотя, по-моему, фильм был выпущен с третьей категорией и почти не имел проката. Как и почти все мои картины — они в прокате почти не существовали. Хотя критика достаточно хорошо отнеслась к «Дневнику», затем к «Семейной мелодраме». Но потом уже пошли статьи в газетах... В общем, не могу говорить на эту тему...

«Дневник» же остался в памяти как трудный хороший отрезок времени. Молодая группа, серьезные актеры — Саввина, Гурченко, Алла Покровская, Николай Лавров, Лена Соловей. Сережа Кошонин — мальчик, школьник, который на равных работает в кадре с Ией Саввиной... Ну и, конечно, Олег Борисов. Это хорошая школа. В группе мы были счастливы. И помню, что Олег, когда посмотрел сборку материала, сказал: «Все в порядке, не беспокойся, мы с тобой». Поскольку на студии шел разговор, что картина не получается. Шел просто завал. Я думал: что делать? Обратился к Глебу Панфилову, он тогда снимал на «Ленфильме» «Прошу слова», и они с Чуриковой посмотрели «Дневник». Глеб сказал: «Не беспокойся ни о чем, я пойду к Блинову[2]. Я считаю, что очень хорошие актерские работы и вообще все нормально». Это была поддержка Панфилова. Дельным советом помог Игорь Масленников. Вообще был важен тот факт, что можно было кому-то показать картину и получить оценку. Так же, как позже, когда я снимал «Блэк энд Уайт», я показал картину Алексею Герману, и он сказал, что в картине есть свои достоинства.

О.Шервуд. Почему же такое лучшее на студии и вообще прогрессивное Первое объединение не приняло материал?

Б.Фрумин. Видимо, потому что сценарий был написан как лирическая история, с закадровым голосом, а фильм был снят жестче, проще, может — ближе к жизни. Точно не могу сказать. Могу лишь констатировать: приходили от объединения письма в монтажную с пятнадцатью поправками, которые мы сознательно не выполняли. Потом двадцать поправок от обкома. Шестнадцать от Госкино. К примеру: «Почему у вас несимпатичные учителя?» Потом все встало на место.

О.Шервуд. И уже в следующем году вы сделали «Семейную мелодраму»...

Б.Фрумин. Еще из армии я спрашивал в письме Наташу Рязанцеву, читала ли она какие-то интересные сценарии. Она ответила: «Конец сказки» Владимира Лобанова, его дипломная работа во ВГИКе». После «Дневника» я предложил сценарий Первому объединению на «Ленфильме, но мне сказали, что он не проведен через Госкино. Тогда я поехал на Рижскую киностудию и спросил: «Вы хотите, чтобы молодой режиссер поставил у вас картину?» В итоге

[2] Тогдашний директор студии.

сделал «Семейную мелодраму» там. Главную роль сыграла Людмила Гурченко.

О.Шервуд. Почему же эта картина осталась вещью в себе?

Б.Фрумин. Ей тоже дали третью категорию. Мне кажется, ее вообще приняли только потому, что я пригласил Герасимова на сдачу фильма. Претензии были такие: неудавшаяся жизнь героини и отсутствие «советской жизни» вокруг.

О.Шервуд. Наконец «Ошибки юности»...

Б.Фрумин. У сценария Эдуарда Тополя, который пришел со Студии Горького, была репутация не очень благополучного. Фрижетта Гургеновна Гукасян, главный редактор Первого объединения, сказала: «Борис, вы молодой режиссер, это фильм о молодом советском человеке, вам нужно им заняться». Ну, мы с Тополем начали переделывать сценарий, и сразу возникли трудности — Госкино не принимало. Мы ездили из Болшева в Госкино и сдавали сценарий страницами — там читали, спускали поправки, мы уезжали, меняли три-четыре слова... Более того, сценарий надо было проводить через Политуправление армии. Понятно было, что несколько сцен не пройдут. Мы не могли сделать правдивую картину об армии. Но даже чуть более правдивая картина об армии, чем было принято, уже вызывала резкое противодействие.

О.Шервуд.. И как же вы запустились?

Б.Фрумин. Мы начали снимать практически без утверждения армейской цензурой. Так получилось. Уходила натура. Я сказал директору «Ленфильма» Блинову: «Обещаю, мы сделаем хорошую картину, она за счет своего качества погасит все сегодняшние конфликты». Он мне поверил.

О.Шервуд. А вы сами верили в это?

Б.Фрумин. Да. Я считаю, хорошее — убеждает. У нас были неприятности по «Дневнику директора школы», но зритель картину узнал. С «Мелодрамой» было очень много сложностей, но Герасимов сказал в Госкино, что ему картина нравится и что это очень хорошая работа Гурченко. После такой защиты мастера, народного артиста СССР, редколлегии Госкино было очень трудно запретить фильм совсем. Герасимов был искусным политиком. И, несмотря на сложности общения с ним в институте, мы все были уверены: в трудную минуту мастер придет на помощь. И это было для меня не раз и не два. Когда положили на полку «Ошибки юности», он сказал: «Не сдавайся. Привези картину, будем думать, что делать». Но к этому времени я решил, что из Советского Союза уезжаю.

О.Шервуд. Мы забежали вперед.

Б.Фрумин. Да. Мне еще в процессе работы над «Ошибками юности» казалось, что можно сделать неудобную картину, но если она будет хорошего режиссерского качества, она дойдет до зрителя. Я ошибся. Видимо, некий негативный процент показа советской действительности был превышен, и картина стала непроходимой. Армия трудно переносимая, деревня неинтересная, стройки недостаточно ударные, ленинградская жизнь показана не с той стороны, с которой бы хотелось обкому и советской власти. Все главные элементы картины были со знаком минус. Да еще герой — неустроенный в жизни, с несложившимися личными отношениями. То есть, на взгляд чиновника, все было отрицательным.

В тот год — 1977-й — на «Ленфильме» сошлись «Вторая попытка Виктора Крохина» Игоря Шешукова, замечательный фильм «Познавая белый свет» Киры Муратовой и мои «Ошибки юности». Три проблемные картины. Накапливалась репутация студии как выпускающей за государственные деньги фильмы, которые не принимаются государством. Так что можно понять чиновников и сложность положения директора студии. Но нам в то время казалось более правильным снимать неудобное кино, чем играть в поддавки с Госкино и цензурой. Герасимов говорил: вот дверь, надо нагнуться или расшибете лоб. А в советской школе учили: будьте честными. Как я мог изменить тому, чему меня учили с детства? Потом мы все по опыту знаем: честная работа — качественная. Нечестная работа тоже может нравиться зрителю, и есть люди, которые хорошо ее выполняют. Но нельзя же всех просить делать

нечестное кино. В то время по молодости так казалось. Знаете, довольно трудно описать все это словами...

О.Шервуд. Больно вспоминать?

Б.Фрумин. Да нет, просто каждый режиссер знает, что интонация очень важна. Детали очень важны.

О.Шервуд. Как реагировали ваши товарищи? Худсовет Первого объединения?

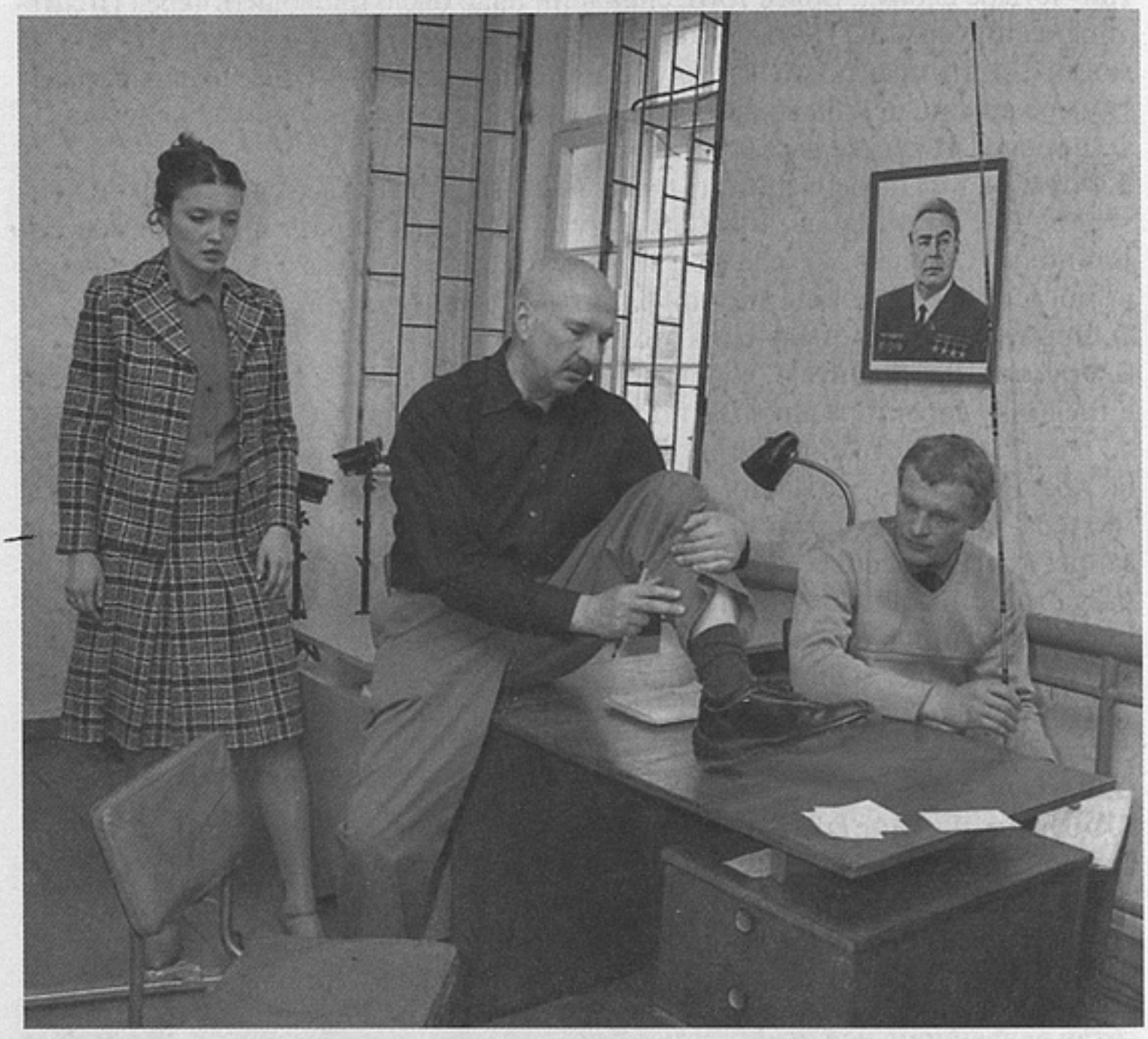
Б.Фрумин. Требовательность там была очень высокой. «Ошибки юности» не были приняты не только в Госкино и в обкоме — их не принял ни ленфильмовский худсовет, ни худсовет объединения.

О.Шервуд. Искренне или из подобострастия?

Б.Фрумин. Искренне.

О.Шервуд. Картина не понравилась. Почему?

Б.Фрумин. Знаете, для меня шероховатость и некоторая неуклюжесть в работе приемлемы. То есть мне не всегда удается законченность или шлифовка.



Борис Фрумин на съемках фильма «Нелегал»

Помню, после худсовета говорил своим товарищам: «Вы что, не понимаете, что ваша сегодняшняя критика художественности станет поддержкой критики идеологической? Что картину закроют в обкоме со ссылкой на ваше мнение?» Интересно было бы теперь почитать стенограммы... Отчетливо помню чувство: я абсолютно один. Когда весь худсовет подписывает заключение, что твоя работа не удалась, то... Но все равно это нормально. Я никогда не воспринимал ситуацию чрезмерно драматически. Тем не менее чувство одиночества было.

О.Шервуд. Парадокс — однако тем, кто искренне ругал вас за «художество», это делает даже какую-то странную «честь», хотя, конечно, в этом случае трудно так формулировать. Они ставили себя выше какой бы то ни было идеологии. Не понимали, что топят вас?

Б.Фрумин. Нет, критика важна, и... (*Долгая пауза.*) Хотя действительно неприятие картины по художественным критериям и абсолютное ее неприятие

по идеологическим — смыкались. В общем, меня отстранили от фильма, в монтажную пришел другой режиссер, но монтажер Тамара Денисова и другие девочки отказались с ним работать.

А все началось с актера Станислава Жданько. Приехал московский цензор и сказал, что у него «волчьи глаза». Но мы утвердили актера. Потом руководство посмотрело наш материал с Урала, сцены на строительстве газопровода, и картину остановили. Каким-то образом мы уговорили продолжать съемки. Тогда они потребовали, чтобы мы привозили рабочий материал в Москву. И мне пришлось идти на сознательный компромисс в деревенском отрезке: снимать какую-то буколику...

О.Шервуд. То есть немножечко «нагнуться».

Б.Фрумин. Да. Это компромисс сознательный. Можно было в деревне снимать или то, что мы видели, — или то, что было бы принято. Посмотрев деревенский материал, нам дали возможность снимать ленинградские эпизоды. Но тут мы опять сняли «не то», и в конечном итоге картину после двух или трех остановок закрыли совсем. Это был какой-то кошмар. Особенно потому, что, по моим убеждениям, мы не делали ничего плохого. Мы делали то кино, которое нам казалось правильным делать для современного зрителя.

О.Шервуд. И ведь такая позиция, я очень хорошо помню, пользовалась всеобщей поддержкой на студии?

Б.Фрумин. Безусловно. Студия знала. И наша картина не была в каких-то особых обстоятельствах. Рядом с нами работали режиссеры, каждый из которых испытывал свои трудности с цензурой. Примерно год назад я пересмотрел в Нью-Йорке фильм Динары Асановой «Беда», она тоже была полузакрыта. Это принципиальное бескомпромиссное кино, я не знаю другого такого фильма о пьянстве... Для меня это лучшая работа Динары. Выдающаяся картина. «Ленфильм», да и не только студия — вся советская режиссура в то время сознательно работали на конфликт с цензурой. А потом... потом суп с котом.

О.Шервуд. Но перед тем как мы перейдем к «супу с котом», как вы вспоминаете те годы?

Б.Фрумин. Замечательное было время. «Ленфильм» — замечательная была студия. Утром в Первое объединение приходили пить чай люди, наиболее интересно работавшие тогда в советской культуре. Были серьезные режиссеры. Было общее требование хорошей работы. На общестудийные худсоветы в конференц-зал собирались все — смотреть только что законченную картину на двух пленках, не напечатанную или первую копию. И когда после сеанса расходились, было сразу понятно, состоялась картина или нет. Было ощущение Студии, общего дела. Это был конец 70-х. Потом, мне кажется, студия резко пошла вниз.

О.Шервуд. Как же можно было эмигрировать? С такими идеалами? С такой профессиональной школой?

Б.Фрумин. Я считал для себя неправильным и дальше ходить к киночиновникам и объяснять им, что на самом деле можно, а что нельзя. Во главе студийной редактуры стоял человек... в голубеньких носках. Не образованный ни в литературе, ни в кино, он надолго был туда посажен. И был вечно пьяненький секретарь парткома. Было оскорбительно, что такого рода люди могли определять качество работ и влиять на них. Я понимаю, что за человек был Борис Павленок, но он хотя бы воевал. Судя по его книге, которая сегодня издана, он всерьез считал себя либералом! Ну нельзя было этому человеку отдавать руководство советским кино! Я понимаю, что ему нравился «Щит и меч», но до чего-то иного он не дорос. Не те книжки читал в детстве. Вообще как можно работать с людьми, которые не те книжки читали? В этом весь конфликт. Весь вопрос — кто в какой школе учился. Но советская система не учила, она приказывала. А тут пришли молодые мальчики и девочки, которые Сартра читали, Камю, Джойса открыли... Ну как можно было после Джойса говорить с Павленком? В этом весь конфликт, понимаете? И сегодня процессом руководят ребята, которые тоже недочитали. Тоже! Они сейчас вырвались вперед... но я смотрю на них — и мне стыдно делается.

Правда, я долго старался на все это не реагировать. У меня была своя группа. Мы работали. И я знал, что меня еще хватит на сто лет. Но в какой-то момент я подумал — на фиг все это нужно! Да пошли они все!.. Конечно, это был большой риск. Я помню, все говорили: «Борис, кому вы нужны там? Вы отрываетесь от своей культуры». Однако я думал, что правильнее пробовать, чем не пробовать. Я верил, что смогу начать работать в другом кино. Иное дело, что произошло в реальности. Но однозначно мне казалось, что в тех обстоятельствах работать неправильно. Оскорбительно. И даже не потому, что картину положили на полку. Все знали, что картины кладут на полку, а люди через год снимают следующее. Это было как договор: вы работаете, но пока вы работаете вот так, ваши картины будут лежать на полке. Я этого не хотел.

О.Шервуд. То есть все воспринималось как унижение?

Б.Фрумин. Советская жизнь была бесконечно унизительной. Не только для человека, работавшего на «Ленфильме», а вообще. Но нельзя же жить в унижении. У меня была возможность попробовать начать другую жизнь, и я сознательно ею воспользовался.

О.Шервуд. Сейчас вы согласны с тем своим решением?

Б.Фрумин. Согласен. Я попал в другую культуру, которая меня многому научила. Мое понимание каких-то вещей стало или иным, или более точным. Ни секунды не жалею о сделанном.

О.Шервуд. Однако жизнь показала, что отказаться от желания ставить фильмы вы не смогли. Почему же не получилось снимать там?

Б.Фрумин. Причин несколько. Я приехал как человек, который сказал, что он поставил три фильма. Но кто доверит бюджет человеку, который просто что-то там говорит? Ведь никакой профессиональной репутации у меня в Соединенных Штатах не было. Не было и своего сценарного материала. Я не мог предложить ничего. Не говоря уж о том, что предлагать американцам сценарный материал — само по себе довольно серьезное мероприятие. Американцы делают американское кино. И они снимают кино не про советскую жизнь, а про американцев, живущих в Америке. Ну как я мог делать фильм про американцев, если не знал, что они едят на завтрак? А режиссура начинается как раз со знания того, что герой ест на завтрак. В этом смысле мой отъезд был неразумным поступком. Может, доверь мне кто сценарий, я бы и поставил его, но в Америке неизвестному режиссеру никто сценарий не доверит.

О.Шервуд. Это было трудно предвидеть, да?

Б.Фрумин. Это было просто незнание. В какой-то мере — самонадеянность. Меня даже ассистентом не могли взять: вступали в силу профсоюзные законы. Ты не можешь, называя себя режиссером, идти в ассистенты. В американском кинематографе до ассистента надо дорасти — начав в независимом кино, на малобюджетных картинах, при хорошей репутации перейти потом на более дорогие проекты и лишь потом, вступив в профсоюз, работать ассистентом. Я не боялся черной работы, но в Соединенных Штатах меня никто не взял бы и на черную. К тому же я приехал практически без языка. То есть мой отъезд был не очень хорошо продуманным и рассчитанным поступком.

Но в то время, повторю, мне казалось, что оставаться неправильно. Я и сегодня убежден, что на исходе 70-х в Советском Союзе создалась такая обстановка... Для меня советское кино завершилось в эту пору. Мы, тогдашние режиссеры, были детьми 60-х годов. Мы то, что сложилось после смерти Сталина. «Шестидесятые» — вот что произошло в советском обществе и дало нам возможность работать. А когда это явление закончилось...

О.Шервуд. Прошли, как пишут в титрах, годы...

Б.Фрумин. Вдруг на автоответчике появилось сообщение на русском языке. Звонили с «Ленфильма» — мол, принято решение о выпуске «Ошибок юности» на экран. Негатив не сожгли случайно. Я приехал в Ленинград, мне было очень трудно идти по студии, глаза были мокрые... Понятно, что когда я уезжал, был уверен: никогда не смогу вернуться в Советский Союз, в Россию...

Я привез два сценария. Один из них сложным способом превратился

в фильм «Блэк энд Уайт». Позже другой каким-то своеобразным образом стал картиной «Вива, Кастро!»...

О.Шервуд. Это были соответственно 91-й и 93-й годы. Почему опять перерыв? Шесть лет назад на фестивале в Выборге вы представляли проект «Солдатские танцы».

Б.Фрумин. Ну, я их еще поставлю. Конечно, дело не в том, что мне не хочется или я не готов. У меня есть сценарии, полагаю, достаточно качественные. Более того, мне кажется правильным снимать кино. Во-первых, как преподаватель я должен подтверждать свои слова своей же практикой.

«Нелегал», режиссеры Борис Фрумин, Юрий Лебедев

Во-вторых, сегодня я очень редко вижу фильмы, которые мне интересны. Скажем, американские картины, в основном хорошо сделанные, сейчас редко бывают интересными. Гораздо реже, чем в 70-е. Точно так и у нас: советское кино было гораздо значительнее современного российского. Для меня, по крайней мере. Очевидно какое-то изменение в культуре. Пока есть возможность в ней, так сказать, участвовать — хочется делать иное. Но главное, конечно, в другом. Есть отрезки жизни, которые записаны в виде сценариев. События и обстоятельства, которые мне близки, я как бы в долгу перед ними... Какие-то люди, ситуации представляются очень важными, серьезными, интересными — а их нет на экране. Может быть, мне удастся в своих фильмах их показать.

О.Шервуд. Но получается, что ваши темы и герои не слишком волнуют нынешний российский кинематограф. Иначе вы снимали бы каждый год.

Б.Фрумин. Дело в том, что сегодня российское кино финансируется отчасти государством. А у меня американское гражданство. Если продюсер берет мой сценарий, ему очень трудно получить государственную поддержку.

О.Шервуд. А, понятно. Раньше был еврей, а теперь — американец...

Б.Фрумин. Ну, законодательство охраняет государственные деньги таким образом. Мне это, конечно, удивительно — в американском, скажем, кино таких обстоятельств нет. Там важно, насколько ты профессионал, а не паспортные данные. А я не могу стать российским гражданином, так как моя и профессиональная жизнь, и вся остальная связана сегодня с Нью-Йоркским университетом.

О.Шервуд. И все-таки фильм «Нелегал» сделан.

Б.Фрумин. Да, это 70-е годы, советская таможня. Рассказать довольно сложно про героя, я бы сказал так: он человек определенной профессиональной эти-

ки в конфликте с новой профессиональной средой. Человек со стороны. В каком-то смысле это как бы вестерн на ленинградской таможне.

Профессиональные условия работы были весьма жесткие, но это общие условия.

О.Шервуд. Простите, а нынешняя ситуация подчиненности режиссеров продюсеру — не унизительна?

Б.Фрумин. При всем различии, она в чем-то напоминает советские годы. Но сама профессия такая — ты должен проходить через чужое мнение. Тогда — советского цензора. Или редактора. Или группы редакторов. Сегодня — мнение продюсера или финансирующих лиц. Их вкус. Но, с другой стороны, сегодня режиссер должен думать так: мне люди дали деньги, я обязан сделать проект, который они смогут реализовать. Удача или неудача — не только моя репутация, но их рабочее место.

Это обстоятельства очень серьезные. Унизительны ли они? Я бы так не формулировал, поскольку понимаю подобную позицию.

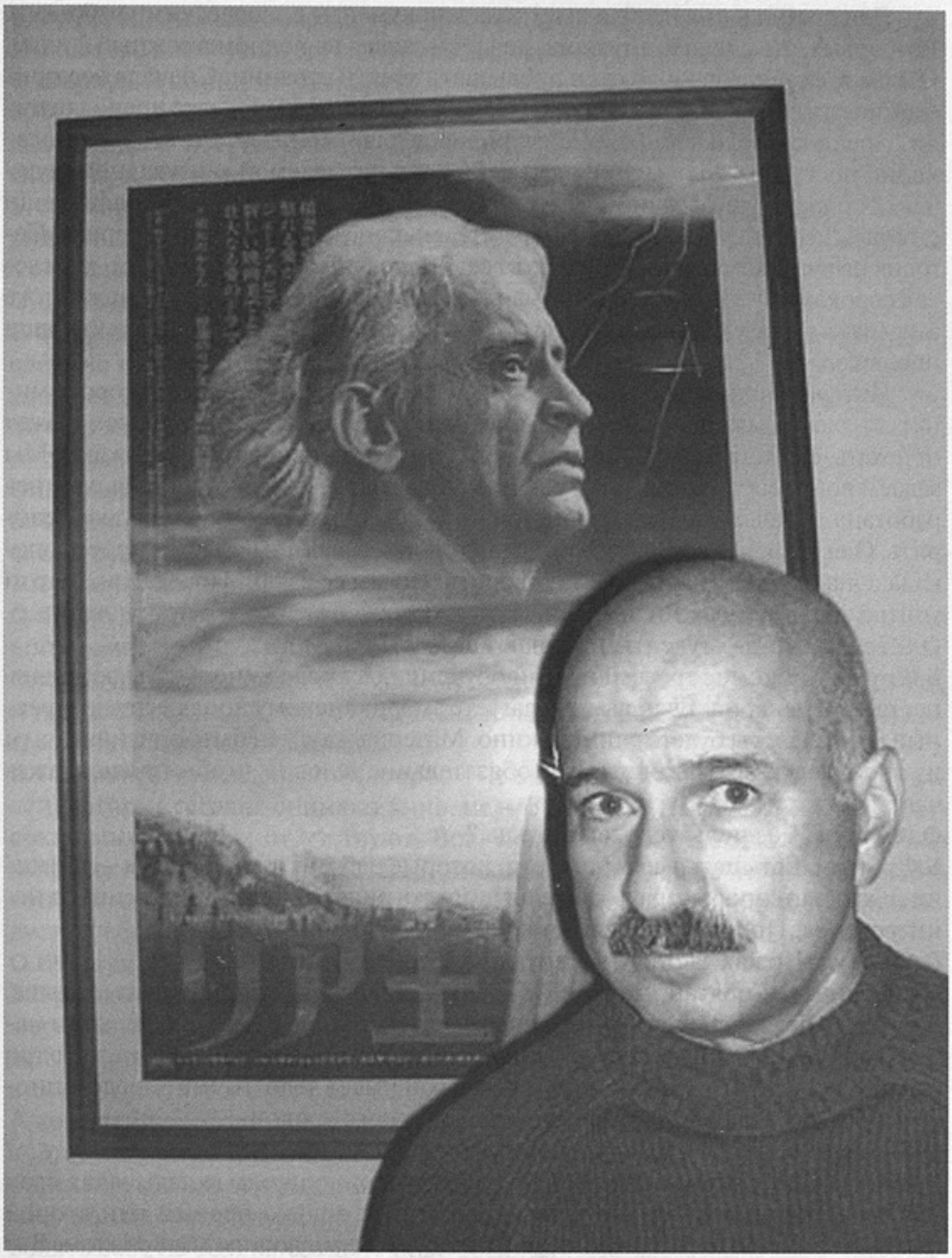
О.Шервуд. А чему в киношколе Нью-Йоркского университета вы учите своих студентов, которые должны прийти работать в американскую систему кинопроизводства?

Б.Фрумин. Ребят, которые приходят учиться режиссуре, нужно перефокусировать с телевидения на кино. Объяснить им, что есть телевизионная — поверхностная — драматургия и есть драматургия серьезного кино, где совершенно иной подход к характерам, к отношениям героев, к сюжетным коллизиям, к построению эпизода. Эти сложные сценарные задачи мы решаем три года. Ребята приходят к нам с определенным визуальным опытом, воспитанным сегодняшним телевидением — MTV и так далее. И мы должны пройти все азы: кадр, освещение, движение, раскадровка. Следующий этап обучения еще более важный — детализация. То есть умение увидеть неоднозначные вещи, которые делают общую ситуацию специфической, уникальной. Еще я настаиваю на том, что обязательный элемент обучения — документальный проект. Хотя не все мои американские коллеги с этим согласны. Документальность учит наблюдательности, неоднозначности и неординарности деталей. Тому, что жизнь нестереотипна. А сегодня все воспитаны — опять же телевидением — на стереотипе и штампе. В этом смысле неподготовленная жизнь — хороший урок. Как ее наблюдать, не нарушая нормального течения, как выжидать что-то, что важно. Как найти в повседневном неординарное. И так далее. Кроме того, документальный проект — очень серьезный монтажный опыт. Создать фильм, спрогнозированный сценарием, но им не организованный, — сложная профессиональная задача.

Я уже говорил о работе студентов с текстами Шеппарда и Достоевского. Короткие рассказы Шеппарда — примеры выдающейся детализации, которые очень важны, поскольку человек перерабатывает свой опыт в деталях. Тут важно еще, что материал знаком студентам — это американская жизнь, может, не прожитая ими, но узнаваемая. «Преступление и наказание» дает другие навыки. Как совладать, например, с монологом, которого сегодня в кино практически не существует? Как быть с очень сложными диалогическими сценами, с перегруженными текстами? Их, к сожалению, приходится упрощать — в эскизной работе в стенах класса это разумно. Или — скандальные сцены. Адаптация литературы, представляющей очень разные элементы человеческого поведения, не знакомые студентам в повседневности, помогает им войти в другую жизнь, в другой материал.

Однако студент обязан писать и сам. Так он, я надеюсь, учится понимать, как впоследствии работать с профессиональным сценаристом. Поскольку в принципе кино, конечно, — соавторство. Студенту надо писать самому еще и затем, чтобы приобретать навык переработки собственных жизненных впечатлений. Важно, чтобы материал был своим, опыт был своим, а не заимствованным.

Еще я настаиваю на том, что студенты должны играть. Это уже уроки Герасимова. Режиссер обязан обладать актерскими умениями — чувством реплики, чувством партнера...



Борис Фрумин

О.Шервуд. А кого вы учите? Какова система приемных экзаменов?
Б.Фрумин. В Нью-Йоркском университете есть аналог ВГИКа, куда принимают сто человек в год и там учатся пять лет. А наша киношкола дает второе высшее образование, как в России — Высшие курсы сценаристов и режиссеров. Прием — ежегодно в два класса по восемнадцать человек, учеба длится три года. Нью-Йоркский университет — первый в рейтинге по стране, а потому вступительный конкурс огромный. Точнее сказать не могу, так как статистику не знаю.

К нам приходят ребята из престижных колледжей. Есть специальные люди, которые смотрят, насколько хорошо абитуриент учился. Иногда мы делаем исключения: если человек, как мы видим по его вступительным работам, талантливый, мы его берем. Немаловажен и социальный фактор. Например, мы поддерживаем абитуриентов из неблагополучных районов или, как сегодня говорят, афроамериканцев. Любая этническая группа как составляющий элемент нашего класса очень важна, поскольку ребята передают друг другу опыт. Они подтягивают друг друга — одни за счет знания жизни, другие за счет образования.

Для поступления необходимо подать документы с творческими работами. Во-первых, это сцена без диалога, диалог и заявка на полнометражный фильм. Объем всех текстов не должен превышать десяти страниц. Сначала все присланное читают наши бывшие студенты, выбранное ими — уже преподаватели. Преподаватели отбирают абитуриентов для интервью. Во-вторых, желающий поступить должен проявить себя в так называемой «визуальной подаче». Это сюжеты до тридцати минут на видео или DVD, фотографии или слайды. Даже рисунки. Но более убедителен, конечно, отснятый материал. Сегодня на видеокамеру могут снимать все. Мы сознательно не берем тех, кто сделал сорокаминутный или часовой фильм. Они научены другими и, может, уже закрыты к учебе у нас. Если ты снял шестьдесят минут — пиши сценарий и ищи продюсера.

Интервью с тремя преподавателями при поступлении длится от сорока минут до часа. Бывает интервью и телефонное, ведь не всегда человек может приехать, скажем, из Африки или из Японии, хотя в основном приезжают. Мы задаем вопросы. Модель того, как побудить человека раскрыть себя, уже наработана. Причем поведение абитуриента может быть любое — он вправе спорить. Одна девочка из Болгарии сначала спорила, а потом полчаса просто плакала. Она от волнения не могла говорить. Но мы ее взяли. Правда, она потом учиться не приехала. Видимо, ей слишком тяжело далось это поступление...

О.Шервуд. Когда студенты начинают снимать?

Б.Фрумин. В конце третьей недели обучения. А после киношколы все начинается со сценария. Если вы предлагаете американскому продюсеру интересный материал, вы будете снимать кино. Материал должен быть оригинальным и хорошо организованным — это обязательное условие, чтобы продюсер начал проект с молодым режиссером.

О.Шервуд. А если вы человек с улицы?

Б.Фрумин. Есть целая сеть агентств, которые работают как ридеры — читчики. У каждого продюсера в офисе пять-шесть ридеров читают и отсеивают неинтересное. Продюсер не читает сценарии — только выжимки.

О.Шервуд. Но как заставить агента прочесть твой сценарий?

Б.Фрумин. Он обязан читать. Его хлеб — читать и рекомендовать дальше. А открыть новый сценарий — его профессиональный успех. Они читают и макулатуру, ерунду. Профессионалу достаточен либо синопсис, либо первые три страницы сценария, чтобы понять, с чем он имеет дело. Агент определенного уровня работает с продюсером определенного уровня.

О.Шервуд. А кто продюсирует работы начинающих?

Б.Фрумин. Допустим, студент Нью-Йоркской киношколы вкладывает в свои первые картины собственные деньги. Но как только первый или второй фильм состоялся, этого режиссера уже ждут со следующим материалом. Вот и всё. Повторю, главное — оригинальный и хорошо сконструированный сценарий. Мне кажется, российское кино сегодня, как правило, плохо сконструировано. Но это сложный разговор... Я вообще думаю, что последнее значительное явление в мировом кино — французская «новая волна». Тогда пришла группа молодых режиссеров, которые предложили новый жизненный материал, новую переработку жизненного материала. Показывая жизнь простых людей, ушли от конструкции к деконструкции. Новизна сработала, но они же повели к разрушению сценария, фактура стала важнее конструкции...

О.Шервуд. И с тех пор ничего?

Б.Фрумин. По-моему, ничего. Есть кино, построенное на локальной культуре, — оно успешно на фестивалях. Скажем, иранский успех — за счет чего? Достаточно оригинальный материал с точки зрения этнографии, европейское профессиональное образование режиссера и культура организации сценария. Вот что такое иранское кино. То же самое — китайское. Оригинальный материал, хорошо снятый «новой волной» китайских операторов, достаточно разумно уложенный в сценарий.

О.Шервуд. А европейские достижения, вы считаете, возможны лишь на индивидуальном уровне? Ларс фон Триер, к примеру...

Б.Фрумин. Он «кинообразованный» человек. Знает, от чего отказывается. Но мне его кино неинтересно. Я считаю его искусственным.
О.Шервуд. Эмоций не вызывает?
Б.Фрумин. Абсолютно. Это все киношкола. Не жизнь, а киношкола. «Рассекая волны» — неестественная, крикливая картина...
О.Шервуд. А какие фильмы последних лет вам близки?
Б.Фрумин. Из американцев — Линч, мне очень нравится его «Простая история». «Казино» Скорсезе — выдающаяся картина. Хороших российских фильмов очень мало.
О.Шервуд. Причина только в плохой форме?
Б.Фрумин. Нет, конечно. В культуре важен идеалистический элемент. Последние годы в России стали освобождением от идеологии, но свобода — сложное дело. Непонятно, что отвергать и что защищать, если нет идеала. Ради чего жить? А серьезная культура не возникает без этих вопросов — «для чего?», «зачем?».
О.Шервуд. А в 70-е годы...
Б.Фрумин. Конечно, были идеалы.
О.Шервуд. Надо было поддерживать человеческое против режима.
Б.Фрумин. Конечно.
О.Шервуд. Но ведь человеческое не исчезло...
Б.Фрумин. В кино я этого не вижу.
О.Шервуд. Как вы полагаете, почему? Человек унижен столь же сильно, как и тридцать лет назад, лишь несколько иным методом. Почему же кинематографу не поддержать человека?
Б.Фрумин. Ответить на этот вопрос я не смогу. Я вижу, что этого нет. У людей, которые сегодня снимают кино, не наблюдается такой потребности. Высокие мысли почти отсутствуют. Вот, скажем, ради чего идет переработка мифологии Великой Отечественной войны? Даже какая-то изощренность есть, но честности нет. Нет потребности в честности. Но я не знаю, существует ли серьезная культура на изощренности. А что им вообще надо?
О.Шервуд. Им надо продать.
Б.Фрумин. Отказ от идеализма — тоже серьезный поступок. Без серьезных намерений, без серьезных поступков ничего не происходит. А доминирует, действительно, стремление «заработать миллион». Сегодня, скажем, «Неуловимые мстители» стали бы высшим достижением отечественного кино. К сожалению, позабыты все основы. То, что когда-то было стыдно, сегодня считается успехом. Вот и всё. Может, критика об этом и говорит, но что она определяет? Репертуарную политику формируют те, кто заработал уже свой миллион и хочет следующий. А продюсерский рынок не так широк, чтобы позволять себе не только бесконечные боевики и Акунина, но и что-то другое. Впрочем, мне трудно судить — я человек со стороны.
О.Шервуд. А в мире где-то остались идеалы?
Б.Фрумин. И в мире их нет. Всё разрушили. И религию, и коммунистическую идеологию. А религия и идеология — вернее, конечно, сопротивление идеологии — вещи, которые питали культуру...
О.Шервуд. Тогда мы должны признать, что движемся вперед — к обезьянам.
Б.Фрумин. Ну, я думаю, важнее, чем смотреть вперед, разумно конспектировать настоящее.

M E D I A

Фото Уильяма Кляйна

ОЛЬГА СВИБЛОВА

Миг между правдой и подлинностью

Еще недавно вопрос, является ли фотография средством, дарующим реальности вечное существование в объективных образах, мог показаться слишком частным. И впрямь, так ли уж важно, что, говоря словами Никласа Лумана, «конституирующее коммуникацию различение информации и сообщения в определяющих областях отступает в неопределенность незнаемого»? Но сегодня тот же вопрос возникает в связи с телевидением, Интернетом, не говоря уж о кино. И — смыкается с вопросом о манипуляции сознанием. А потому самое время вспомнить, с чего все начиналось.

О специфике фотографии как медиаресурса размышляет Ольга Свиблова, директор Московского Дома фотографии.

Ж.Васильева

Свет мой, зеркало...

Когда появилась фотография, создалось впечатление, что возник абсолютно объективный способ фиксации действительности. Но что считать объективной передачей реальности? В начале 1920-х годов проводились исследования, как люди воспринимают живопись, в частности в Третьяковской галерее. Заметьте: реалистическую живопись. Выяснилось, что крестьянам приходится обводить пальцем, как слепым, контуры боярыни Морозовой, чтобы понять, что изображено на этой картине... Они не отличали фигуры и фона, не говоря уж о сюжете картины. Вот вам и объективная прямая перспектива...

Любопытно, что первые военные фотографии, сделанные во время Крымской войны англичанином Роджером Фентоном, были заказаны правительством, чтобы опровергнуть критические статьи в «Таймс». Фотография должна была стать живым свидетельством благополучного течения дел. Основатель Лондонского фотографического общества Фентон приплыл в Балаклаву в марте 1855 года с рекомендательным письмом от принца Альберта в сопровождении двух ассистентов, с пятью камерами, семьюстами стеклянными пластинками и фургоном, переделанным в затемненную лабораторию. В Крыму Фентон страдал не только от артобстрелов, но и от осады любопытствующих солдат, жаждущих получить свои портреты. Добавьте к этому летнюю крымскую жару, в которой слой коллодия на пластинках слишком быстро высыхал, пыль и насекомых, липнувших к негативу, и миссия Фентона покажется невыполнимой. Можно только изумляться, что четыре месяца спустя он привез в Англию 360 негативов. Его встретили с восторгом.

Фотографии Фентона были выставлены в Обществе Пола Молла в Лондоне и отпечатаны тиражом в двести экземпляров издательским домом, ко-

Офицеры полка. 1916. Фотограф Духовищенского полка

торый финансировал этот первый фоторепортаж с театра военных действий. Издание распространялось по подписке и было весьма дорогим для того времени. Иначе говоря, снимки с полей сражений, полученные с опасностью для жизни, ценились как произведения искусства.

Только колоссальной трудоемкостью процесса съемки это, разумеется, нельзя объяснить. Показательно, что за фотографию берутся прежде всего художники. Тот же Фентон не только изучал право в Лондоне, но и учился живописи в Париже. Полковник Жан-Шарль Ланглуа, снимавший Крымскую войну с французской стороны, изучал живопись, выставлял свои картины на выставке. Как правило, тогда над снимками работали два человека. Один выбирал сюжет, создавал композицию. Другой в качестве технического помощника проявлял пластинки и печатал фотографии.

Поразительно, как в ранних снимках сплетается жажда запечатлеть повседневную экзотику чужих стран с невольным стремлением к «художественности». Вскоре после появления Британской миссии в Японии туда в 1863 году приезжает Фелис Беато. Пять лет спустя выходят его «Фотографические виды Японии с историческими комментариями» — один из двух томов, посвященных «природным типам». На его портретах запечатлены самураи, аристократы, ремесленники, мелкие торговцы, гейши... Композицией, минимализмом фона, деликатной ручной раскраской снимков японскими мастерами эти работы напоминают японские гравюры. Позже фотостудию Беато купил австриец фон Штилфрид, приехавший в Иокогаму в 1871 году и сделавший альбом «Виды и костюмы Японии».

Если фотографические альбомы были дороги, то раскрашенные снимки японских пейзажей оказывались доступными едва ли не всякому путешественнику. Европейцы покупали их на память о Стране восходящего солнца. Эту массовую продукцию раскрашивали, как правило, женщины и дети. Производство «фотооткрыток» было чем-то вроде семейного подряда. Интересно, что тогда же в Японии происходит первое лицензирование точек съемки. Каждый фотограф имел право снимать конкретный вид. Тот, кто успевал застолбить лучший вид, который и снимал не мудрствуя лукаво, получал большую прибыль. Плоды этого скромного художественного производства сегодня неимоверно подскочили в цене. На последней ярмарке «Пари фютюр» эти раскрашенные японские фотографии продавались очень дорого. Они вошли в моду.

С точки зрения «наивных» производителей этой туристической продукции, как мы назвали бы ее сегодня, нет никакой разницы между фотографией и рисунком, допустим, вида на гору Фудзияму. И то и другое отсылает к реальности. И то и другое фиксирует прекрасный вид. Фотография возникает как па-

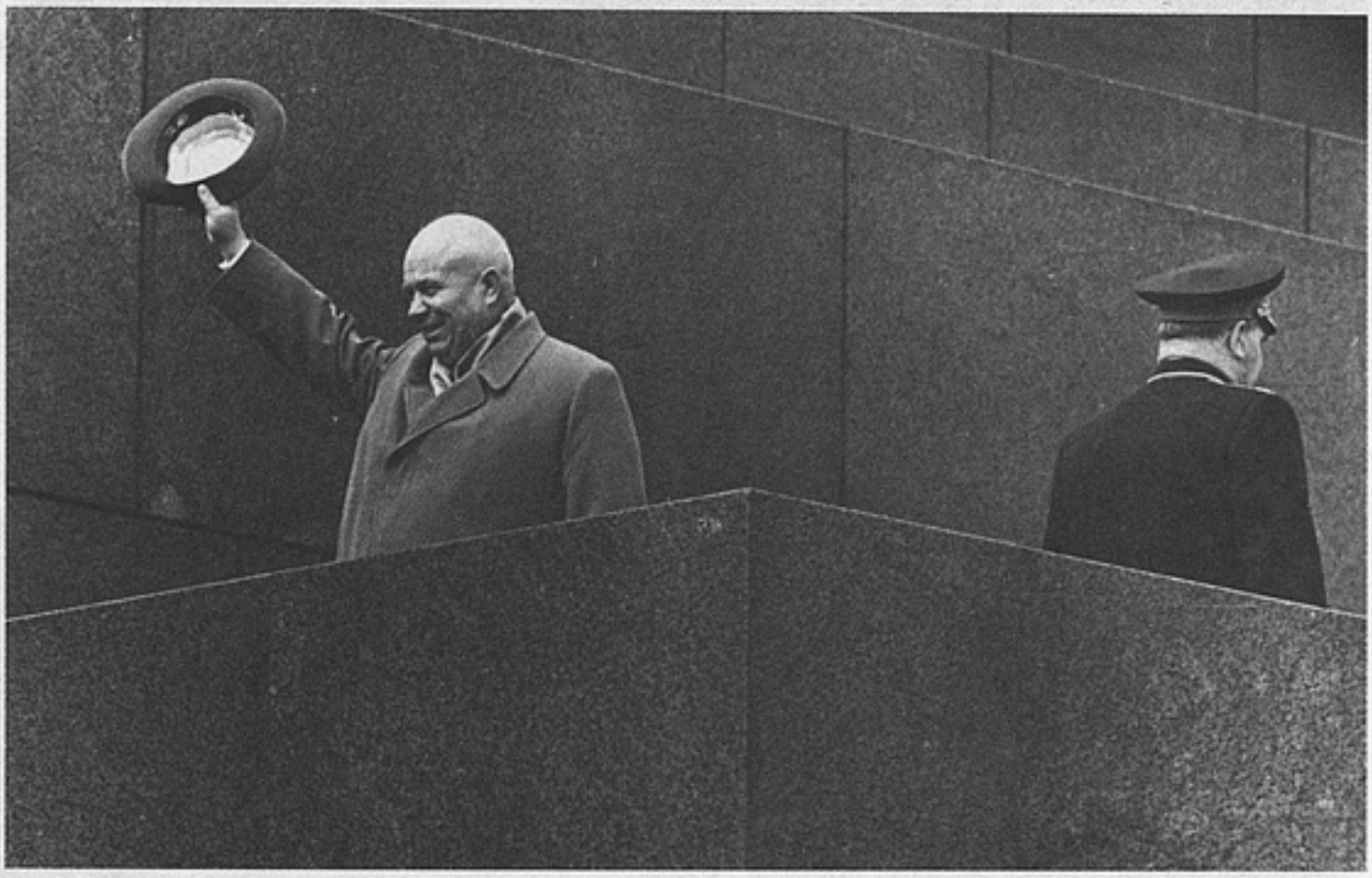
раллель (или, если угодно, как конкурентка) картины, рисунка, гравюры. Ее преимущества — в быстроте создания и легкой тиражируемости картинки.

Но, как ни странно, примерно так же воспринимали фотографию и продвинутые европейские и американские мастера. Фотография конкурирует с живописью: среди ее преимуществ — «объективность» и «подлинность» снимков. Но одновременно она охотно перенимает у многоопытной предшественницы ее эстетику.

Тут надо оговориться, что сначала передача движения фотографом была невозможна. Выдержки были длительными. Если человек двигался, то на снимке он получался смазанным. Поэтому для съемки выбирались статичные сюжеты. Понятно, когда неподвижны персоны, глядящие на нас с фотопортретов. Но и на фотографиях Крымской войны мы не увидим ни бегущих солдат, ни стреляющих орудий.

Замечательно, что композиция сцен и войны, и обыденной жизни выстраивалась так, как это было принято в академической живописи. Это хорошо видно, когда смотришь «Художественный альбом фотографий с натуры» Андрея Осиповича Карелина (между прочим, члена Французской национальной академии искусств) или его снимки московских трущоб и их обитателей, которые он делал по заказу Художественного театра, готовившего постановку «На дне». Совершенно очевидно, что композицию кадра, жанровые сцены он выстраивает по законам академического искусства. И это естественно. Фотограф смотрит на мир «глазами» современных ему художественных стилей.

Фотография стремительно развивает технику и съемки, и печати. Бытование невероятного количества печатных техник говорит о том, что фотография уже тогда, в самом начале, претендовала не только на объективность, но и на художественную выразительность.



Не только фотографы с разной степенью мастерства имитировали манеру живописцев. Влияние фотографов на художников тоже можно обнаружить. Французские критики уже в 1859 году замечали, что большинство художников опираются на ценную помощь фотографии. Не случайно у Дега, который, как известно, был неплохим фотографом, на полотнах появляются неожиданные ракурсы, фигуры, как бы срезанные краем картины, словно случайно захваченные взглядом. Художники заимствовали у фотографии непосредственность ви́дения.

В конце XIX века, когда фотография уже имела в своем распоряжении разные способы обработки негатива и техники печати, она получила возможности для широких экспериментов. Фотография стремилась показать, что она мо-

жет быть не менее изощренной, утонченной, художественной, чем живопись. Иначе говоря, фотография делает ставку уже не на объективность, а на авторское своеобразие, на эксклюзивную неповторимость отпечатка, словом, на субъективность. Так возникает пикториализм, в одночасье вошедший в моду в Европе. В пикториальной фотографии используются мягко рисующие объективы, благородные техники получения отпечатков. Жесткая графика реальности сознательно размывается. Работы пикториалистов лучше смотреть в оригинале, как живопись, поскольку каждый отпечаток оказывается фактически неповторимым.

Владимир Мишуков. «Возвращение». Режиссер Андрей Звягинцев

Кстати, в прошлом году Московский Дом фотографии приобрел богатейшую коллекцию работ русских пикториалистов, работавших в начале XX века. Мэтры российской пикториальной фотографии — Юрий Еремин, Николай Андреев, Александр Гринберг, Николай Свищов-Паола и другие — принадлежали к мировой фотографической элите. В 20-е годы XX века, когда в мире пикториализм идет на убыль, в России он остается актуальным. Русские пикториалисты снимали в основном старые усадьбы, жанровые сценки, портреты, обнаженную натуру. Их работы отличали безупречное чувство композиции и виртуозная техника печати. Парадоксально, что при видимой аполитичности этих фотографий и зарубежная пресса, и советская критика видели в них эстетическую оппозицию советской идеологии. Верность традициям сыграла роковую роль в судьбах многих русских мастеров. Уже в 1929 году их бичуют в дискуссиях за «тургеневщину» и «политическую близорукость». В середине 1930-х годов власть не намерена дискутировать. Александр Гринберг оказывается в лагере по обвинению в «распространении порнографии» — после того как имел неосторожность выставить этюды обнаженной натуры на выставке «Мастера советской фотографии» 1935 года. Василий Улитин был выселен из столицы. Почти все пикториалисты лишились права заниматься профессиональной деятельностью. Юрий Еремин, например, запершись в ванной огромной коммуналки, печатал снимки в малом формате. Каждый отпечаток мог стать уликой в «деле». Разумеется, с конца 30-х годов об участии работ этих фотографов в зарубежных выставках речи не шло. Их творчество мы заново открываем сегодня.

Все не то, чем кажется

Но тема политических репрессий — отдельный разговор. Мы говорим о логике развития фотографии. Парадокс в том, что именно тогда, когда пикто-

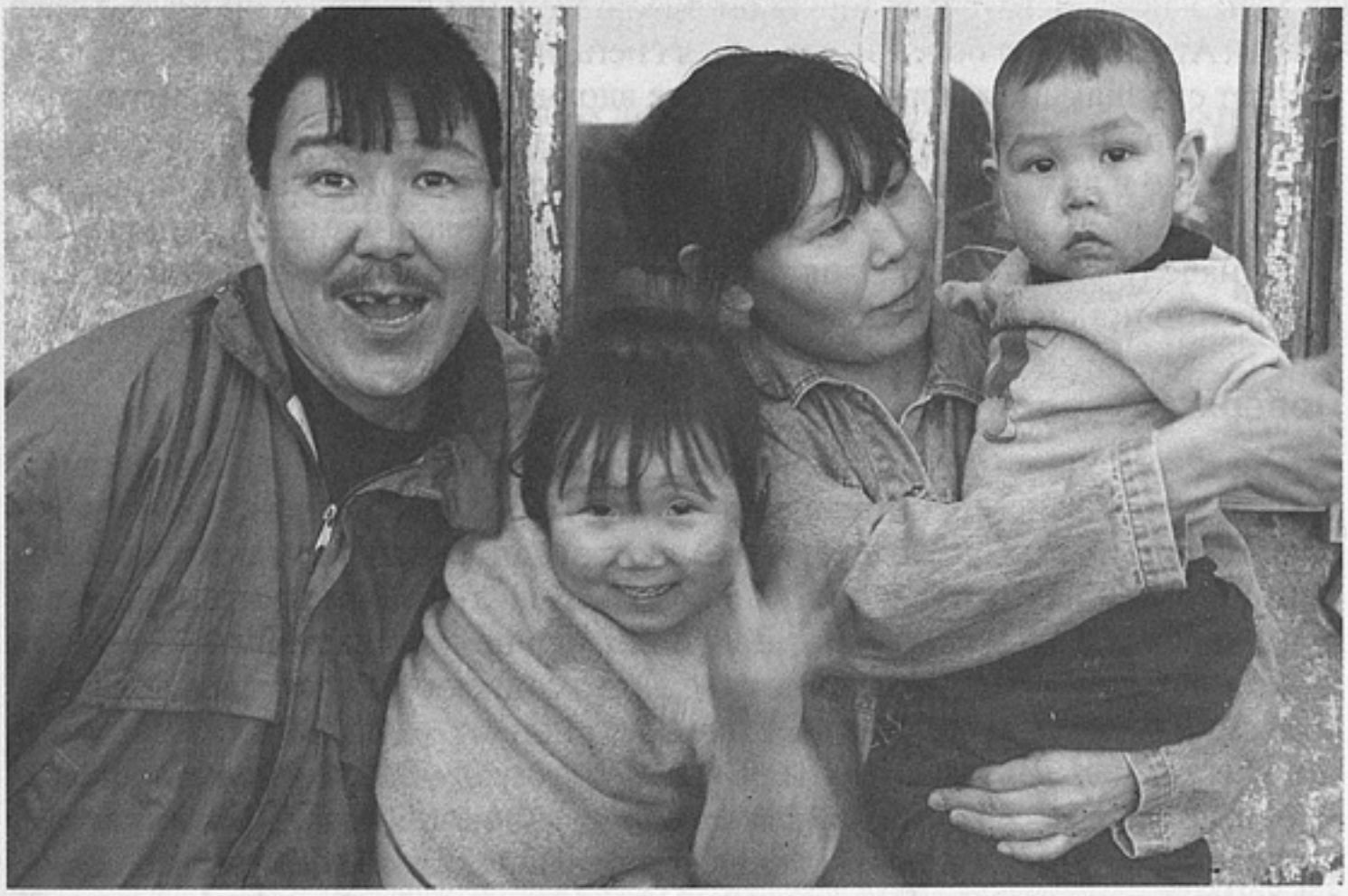
риализм доказал свою конкурентоспособность в сравнении с живописью, это достижение для современников потеряло ценность. Александр Родченко писал в журнале «Новый ЛЕФ» в 1928 году: «Мы боремся собственно даже не с живописью (она и так умирает), а с фотографией «под живопись»... Мы обязаны экспериментировать». Эксперимент стал магическим словом нового искусства, рассматриваем ли мы работы сюрреалиста Ман Рэя или наших конструктивистов Эль Лисицкого, Родченко. Фотографии Родченко — это развитие традиций мирового модернизма, но более радикальное.

Понятно, что статичные работы пикториалистов с их тонкими чувствами и замороженным временем оказываются неактуальными. Актуальным было совсем другое. То, что Джон Жарковски, руководитель фотоотдела Музея современного искусства в Нью-Йорке, выше всего оценил, например, в работах Мохой-Надя: «Основным достоинством фотоаппарата Мохой-Надь считал его способность убедительно демонстрировать, что ничто не было таким, каким казалось». Эта новизна видения была тем более ошеломляющей, что возможность новой точки зрения, казалось, существовала и раньше. Комментируя снимок Родченко «Сбор на демонстрацию», Жарковски заметил в своей книге: «Поразительно, что до 1920 года нашей эры никто не написал и не снял ничего подобного, хотя не было никаких технических причин, по которым этого нельзя было сделать пятью столетиями ранее, где-нибудь, скажем, на площади Сан-Марко».

Возлагая надежды на технический прогресс, XX век начинает ценить скорость. Время становится важной категорией. Информация оказывается ценным товаром. Без фотографий уже немыслимы ни газеты, ни журналы.

Но для этого должны были сначала возникнуть пленочные фотоаппараты. Сенсацией стал «Кодак» — небольшая камера, которую удобно было носить, изобретенная в 1886 году Джорджем Истманом.

Два года спустя Истман разработал превосходную для того времени любительскую камеру. Лозунг, который и сегодня можно встретить в рекламе: «Вы



Александр Сорин. Из серии «Чукотка вне времени». 2003

нажимаете на кнопку — мы делаем все остальное», — придуман Джорджем Истманом. Благодаря компактной пленочной камере появляется фоторепортаж. Не в качестве дела исключительной государственной важности, как это было во времена Роджера Фентона, а как нечто само собой разумеющееся. Впрочем, если быть точными, то фотожурналистика родилась вместе с 35-*мм* «Лейкой», созданной в 1914 году в Германии и выпущенной в продажу в 1925 году.

«Кодак» и «Лейка» открыли мир, схваченный врасплох. Фоторепортаж ста-

новится важнейшим жанром при съемке политических событий. В конце 20-х годов говорили, что для проведения конференции Лиги наций необходимы три условия: несколько министров иностранных дел, стол и Эрих Саломон. Эрих Саломон один из первых стал пользоваться спрятанной малоформатной камерой. Будучи азартным человеком, он придумал кучу трюков, чтобы обойти запрет на съемки политических совещаний. Проделывал дыру в шляпе-котелке, куда прятал камеру. Перевязывал руку, а под повязкой скрывал аппарат.

Фоторепортеров можно было встретить повсюду: в Арктике, в пустыне, на аэростатах... Лучшие из них использовали новый эстетический опыт конструктивистов. Достаточно вспомнить замечательных мастеров, работавших в 20—30-е годы в репортаже: Аркадий Шайхет, Борис Игнатович, Елеазар Лангман, Макс Альперт, Иван Шагин... Невозможно провести границу между мастерами, работающими в эстетике модернизма, и фотографами, снимающими, допустим, для журнала «СССР на стройке». И это мы наблюдаем не только в России, но и в Чехии, и в Венгрии, и во Франции, и в США... Скажем, известный своими репортажами американец Уиджи снимал просто криминальную хронику, но при этом использовал достижения модернистской фотографии. С другой стороны, кем считать сюрреалиста Ман Рэя, снимавшего фотографию моды, портреты, делавшего фотограммы, — фотографом, художником? Или возьмем уникальные работы Эжена Атже, которого называли «Уолтом Уитменом фотоаппарата». Двадцать девять лет, вплоть до смерти в 1927 году, этот бывший моряк и несостоявшийся актер фотографировал любимый Париж. Снимал громоздкой видовой камерой на штативе. Вроде бы он занимался документальной съемкой. На его снимках — обычные уличные сцены: молочники грузят молоко, женщины заходят в бутик... Очень гордился тем, что его фотографии покупали художники, ибо снимки напоминали им об увиденном и избавляли от необходимости рисовать детали. На двери его квартиры висело объявление: «Атже — документы для художников». Парадоксально, но именно ви́дение Атже будет вдохновлять сюрреалистов. С ними, как и с Беренис Эббот, его познакомит Ман Рэй. Эта молодая американка, которая когда-то в Америке учила Ман Рэя танцевать и которую он в Париже учил фотографировать, после смерти Атже отыщет более восьми тысяч негативов — труд всей его жизни. Она сделает его знаменем модернизма. Атже вдохновит ее на фотодокументацию жизни Нью-Йорка, фактически определит путь развития не только ее как фотографа, но и целой линии развития мировой фотографии. Вот и попробуйте решить, кем же был Атже — основоположником модернизма или репортажа?

Иначе говоря, фотография развивается как важнейшее средство медиа, мгновенно приспосабливающееся к задачам, которые перед ним ставятся.

Поверх барьеров

В XX веке в непростые отношения фотографии и живописи включается кинематограф. Режиссер, как и оператор, знает фотографию своей эпохи. Скажем, Яков Протазанов был прекрасно знаком с творчеством чешского модерниста Франтишка Дртиколы. Стилистика «Аэлиты» Протазанова фактически совпадает с эстетикой работ Дртиколы. Точно так же фильмы Кокто или Бунюэля, безусловно, были связаны с эстетикой сюрреализма, в них можно обнаружить перекличку с творчеством Ман Рэя.

На съемках каждого фильма работает фотограф. В 1996 году мы показывали выставку, посвященную «Метрополису» Фрица Ланга. На съемках фотографом работал его зять Хорст фон Харбоу. Используя эффекты освещения, созданные оператором фильма, он смог передать в фотографиях невротическую атмосферу создания этого шедевра экспрессионизма. Его фотографии документируют съемочный процесс и одновременно оказываются раскадровкой фильма. Фотограф строил композиции и мизансцены так, что это потом влияло на ви́дение режиссера.

Отдельная тема — взаимовлияние операторов и фотографов. В Центре Жоржа Помпиду находится гениальная работа Александра Гринберга, его знаменитый «Круг», связанный с киноэстетикой своего времени. И чему тут удивляться, если в молодости, накануне первой мировой войны, Александр Дани-

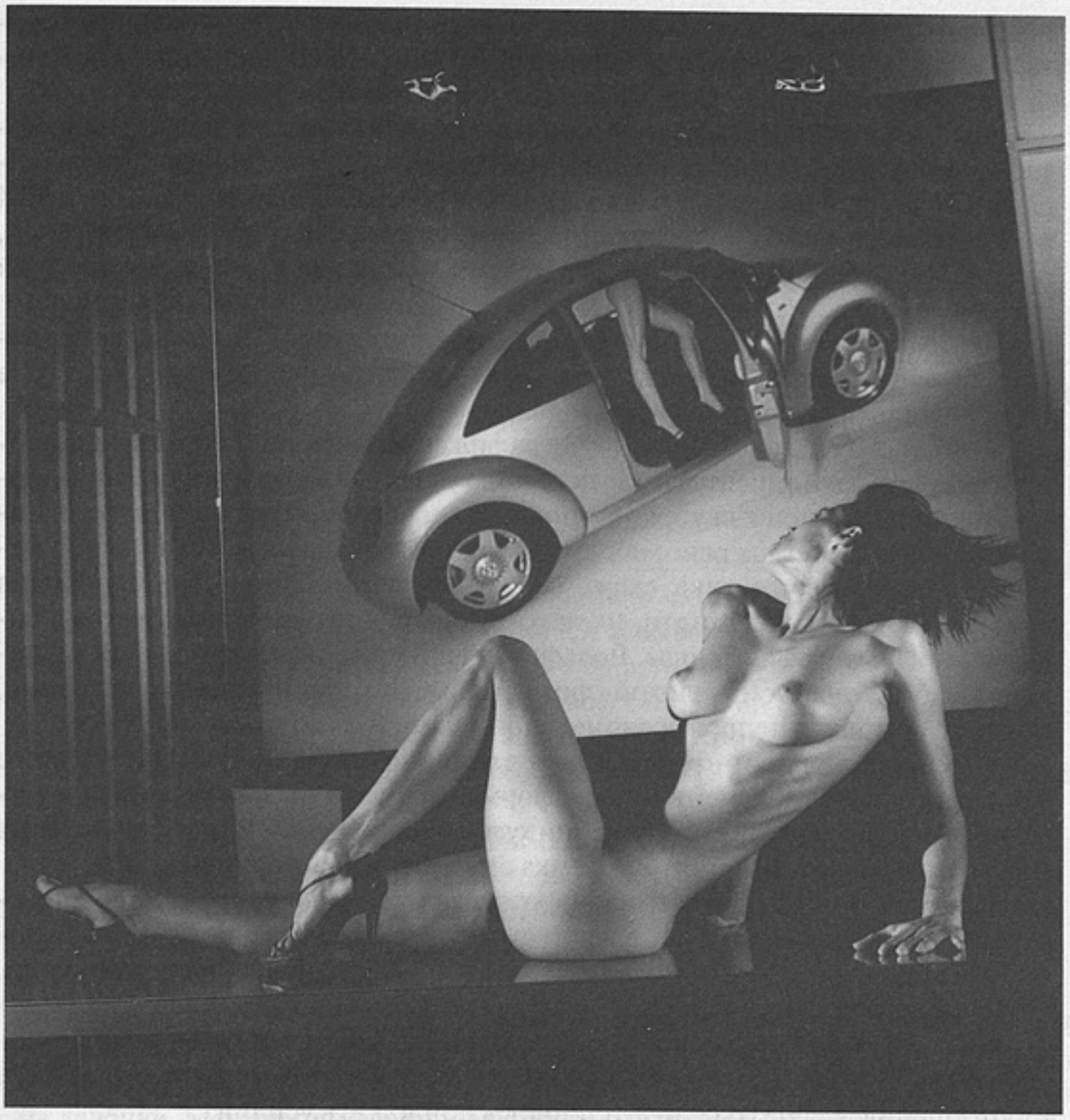


Фото Хельмута Ньютона

лович, один из крупнейших наших пикториалистов, организовал фотоотдел на кинофабрике Ханжонкова, начал работать кинооператором. До 1930 года он заведовал кафедрой кинотехники и киносъемки в техникуме кинематографии.

Проблема на самом деле шире, чем влияние одного конкретного фотографа на оператора или кинорежиссера. Есть единое поле визуальных искусств, которые чем дальше, тем больше сплетены в одно целое. И не только потому, что, допустим, художники-сюрреалисты, режиссеры, поэты варились в одном котле. Можно до бесконечности спорить, что было раньше — курица или яйцо, каким образом появляется стиль эпохи. Может быть, для начала важно зафиксировать движение в одном направлении, которое идет в разных областях искусства и в разных странах? Мы сейчас готовим проект, в котором хотим проследить, каким образом американские мюзиклы повлияли на эстетику соцреализма, в том числе и в фотографии. Но не только. Интересно, есть ли связь между структурой, композицией мюзиклов и, например, съемками спортивных парадов на Красной площади? Мюзиклы видел не только Эйзенштейн во время поездки в Америку. Мюзиклы хранятся у нас в Госфильмофонде. Они к нам довольно быстро попадали.

Если брать примеры более близкие по времени, то, скажем, в середине 70-х годов фотография начинает интересоваться постановочными макетными съемками. Знаменитый Дивенталь создает знаменитую серию фотографий, для которой разыгрывает сцены из второй мировой войны — битву под Сталинградом, высадку войск союзников в Нормандии и т.д. Для этого проводит специальные исторические исследования, добиваясь максимальной точности постановки. Но в качестве объектов съемки он использует макет, игрушечных солдатиков, танки и т.д. Параллельно работает Бернар Фокон, снимающий людей вместе с манекенами. Он выстраивает фотосессию наподобие киносъемок, использует огромное количество пиротехники. Поджигает, взрывает, добива-

ясь в кадре спецэффектов, как мы бы сейчас сказали. Фактически его работы предвещают современную киноэстетику, охотно использующую соединение компьютерных эффектов, реальных съемок и анимацию.

Не только высокие, но и низкие жанры начинают рассматриваться как материал для искусства фотографии или его площадка. Кич в фотографии родился вместе с ней. Я уже упоминала о японских раскрашенных видах. Конец XIX века — расцвет массовой продукции, фотооткрыток с голубками, сердечками, цветочками, стихами из романсов. Эта простодушная красота живет своей жизнью на протяжении всего XX века параллельно с миром «настоящего, высокого» искусства. Но после того как поп-арт обращается к массовой продукции, сентиментальный мир кича оказывается востребованным. И вот уже Пьер и Жиль превращают кич в стиль.

С конца 60-х годов XX века фотография активно используется современным искусством. Концептуальное искусство уходит от визуальности. Когда возможности живописи кажутся исчерпанными, современное искусство хватается за фотографию как основное средство выразительности. Возникают и новые темы, и новая пластика, скажем, в автопортретах Синди Шерман или на снимках Нэн Голдин. Кстати, их шокирующая эстетика используется в современной фотографии моды. Вольфганг Тильманс снимает моделей в эстетике как бы случайной, «плохой» фотографии, без специального освещения, иногда с помощью непрофессиональной техники...

Огромную роль фотография играет в акционизме 70-х годов. Прежде всего в качестве способа документации перформанса. Двадцать лет спустя выясняется, что и перформансы Кристе, и акции художников в Вене и Риме остались жить только в этой документации. Их съемка стала фактом истории искусств.

С начала 90-х годов деление — фотография, видео, современное искусство, — на мой взгляд, теряет всякий смысл. Искусство становится принципиально мультимедийным. Например, Ольга Чернышева делает рисунки, создает инсталляции, фотографии, видеофильмы. Некоторые ее проекты соединяют все эти медиа. Михаэль Ровнер начинала как фотограф, позиционируется как художник, работающий с видео, и, чтобы уговорить ее участвовать в фотобиеннале 2005 года, нам пришлось приложить усилия.

Другая граница, которая оказывается подвижной в ходе развития искусства XX века, — между искусством и *не*искусством. На крупнейших фотографических ярмарках сегодня можно увидеть фотографии звездного неба, сделанные с помощью телескопов. С момента появления фотографии возникают попытки снимать звездное небо. Казалось бы, прикладной жанр. Однако пришло время, и эти снимки рассматриваются не только как часть истории фотографии, но и как часть истории искусства.

Одно из самых неожиданных превращений пережила фотография моды. Вначале она решала исключительно прикладные рекламные задачи, заменив рисунки модных силуэтов в женских журналах. Но для этих журналов работали очень интересные фотографы, говорим ли мы об Эдварде Стейхене, который в 20-е годы был главным фотографом Vanity Fair и американского Vogue, Иве (которая, кстати, была учителем Хельмута Ньютона) или модернисте Морисе Табаре, много работавшем для фотографии моды... В середине XX века фотография моды оказывается одним из самых востребованных и актуальных искусств. Я бы выделила творчество Уильяма Кляйна, совершившего революцию в этой области. Он снимает моделей за кулисами или на улицах города. Он вносит в документальную фотографию кинематографический взгляд. В любом статичном снимке Уильяма Кляйна мы видим движение. Для него очень значимо понятие случайного, неважного, второстепенного... Его книга «Нью-Йорк» и фотографии моды — это колоссальное концептуальное открытие. В 60-е годы он снимает фильмы «Освещенный Бродвей», «Кто вы, Поли Магу?» (Qui Etes-Vous, Polly Magoo?). Его фильмы смотрятся невероятно свежо и современно до сих пор.

Одновременно можно наблюдать обратный процесс. Прозрачность границы между рекламной фотографией и искусством приводит к тому, что работы, например, Робера Дуано, этого остроумного репортера, не устававшего восхи-

щаться спектаклем под названием Париж, начинают использоваться... в рекламе. Недавно весь Париж пестрел баннерами с фотографиями Дуано. Компания заплатила наследникам почти полмиллиона долларов. Оказалось, что старый репортерский снимок может быть великолепной рекламой.

Так развивается искусство — нарушая собственные границы.

Свидетель врет, как очевидец

Тут, конечно, возникает интересный вопрос: а как же объективная реальность, манифестируя открытие которой, фотография покорила мир? Разумеется, фотография остается чрезвычайно важной частью исторического свидетельства. Первая мировая война открывает аэрофотосъемку как насущнейшее дело. Вторая мировая война выводит на первый план документальную фотографию. На Нюрнбергском процессе фотография становится одним из свидетельств обвинения.

Другое дело, что фотография не может быть только свидетелем. Документальная фотография, запечатлевшая гуманитарные катастрофы, конфликты в горячих точках мира, благодаря выбранным сюжетам всегда несет определенное суждение. Во второй половине XX века возникает так называемая гуманистическая фотография. Human photography. Одним из ярких ее представителей становится Сальгадо с его жесткой эстетикой. Надо ли говорить, что практически сразу его работы начинают рассматриваться как часть современного искусства. Цены на них взлетают мгновенно. Неудивительно: здесь у фотографии нет конкурентов.

Другая часть проблемы связана с появлением цифровой фотографии. Доступность компьютерной обработки изображения в очередной раз поднимает вопрос о «подлинности» реальности, представленной в фотографии. Вопрос далеко не новый. Просто раньше он возникал в связи с ретушью снимков, которая появляется уже в 1850-е годы. Ретушь была всегда в газетах. Не только в сталинских, но и в берлинских, и в нью-йоркских, например. Она использовалась в снимках, иллюстрировавших криминальную хронику, и в портретах вождей. Общеизвестный пример — снимок Сталина с Лениным на лавочке. Мы так привыкли к этой фотографии, что не очень замечали чудовищное качество ретуши, выдававшей коллаж. Ретушер мог гораздо меньше, чем может сегодня компьютерщик, но это не мешало подмене.

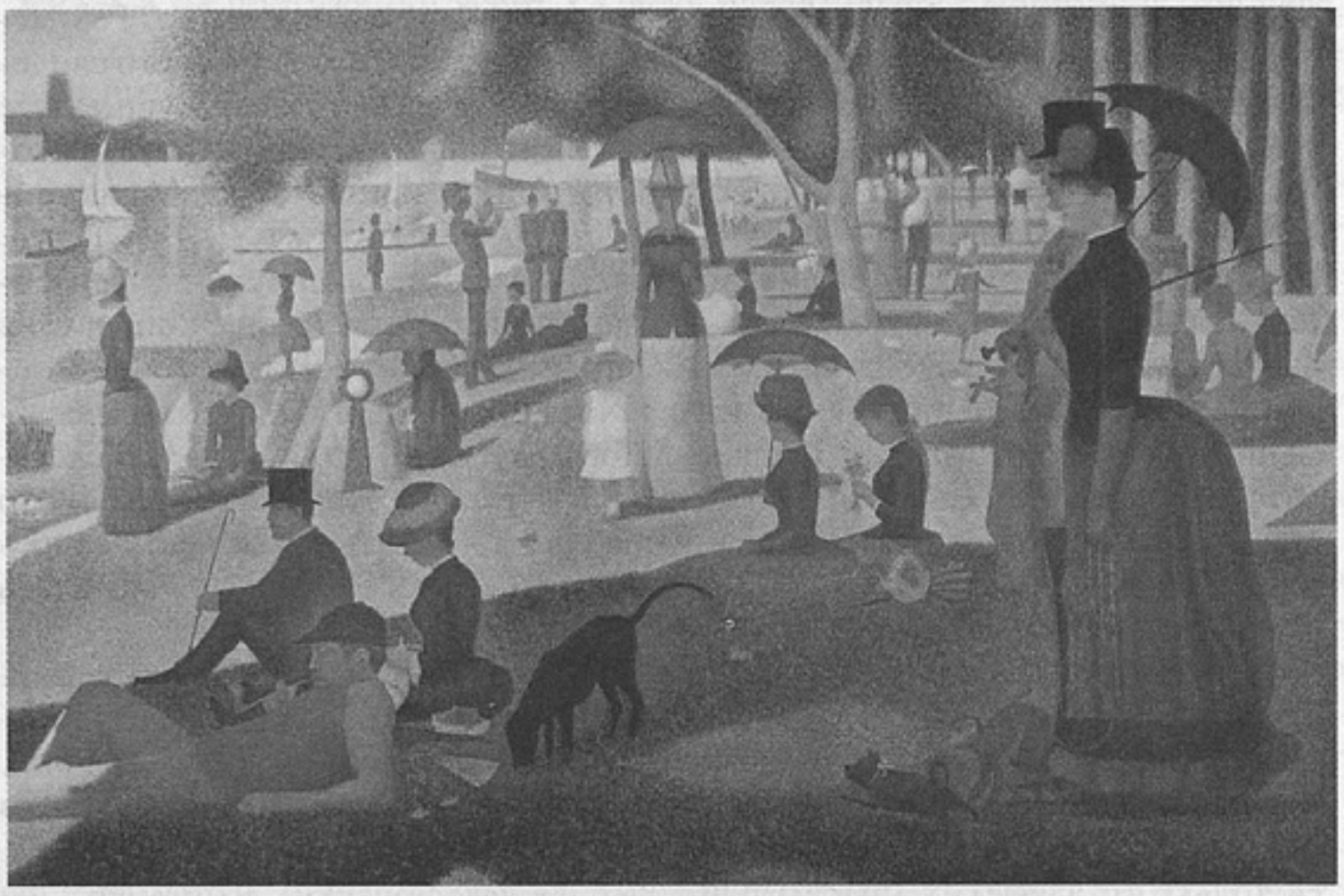
Сегодня мы незаметнее можем менять картинку, но и степень доверия к ней гораздо меньше. На рынке искусства есть понятие «провенанс», объясняющее покупателю происхождение вещи. О современной фотографии можно сказать, что по провенансу это реальность. Но с уверенностью сегодня это можно сказать далеко не всегда.

По этому поводу хорошо написал когда-то Рудольф Арнхейм, который при оценке документального снимка предлагал учитывать подлинность, точность, правдивость: «Снимок может быть подлинным, но врать, а может говорить правду, но быть не подлинным. В пьесе Жана Жене «Балкон» фотограф королевы посылает одного из арестованных революционеров за пачкой сигарет, а сам подкупает полицейского, чтобы тот застрелил мятежника; в этом случае фотография арестанта, убитого при попытке к побегу, лишена подлинности, но может быть точной и даже правдиво отражать положение вещей. «Чудовищно!» — восклицает королева. «Самое обычное дело, Ваше величество», — возражает фотограф. Уточним, что вопрос о правдивости, вообще говоря, выходит за рамки фотографии. К этому нечего особенно прибавить. Словам-то мы уже вообще не верим. Даже когда читаем мемуарную литературу. Тем не менее вынуждены опираться на мемуары. Это проблема исторических источников. В конце концов, было же время, когда у человека была лишь память и не было не только фотографии, но даже и письменности. Нам просто повезло, что мы родились после изобретения фотографии.

Записала Ж. Васильева

АНДРЕЙ ФОМЕНКО

Медиаживопись



Жорж Сёра. «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт»

История искусства сегодня кажется неполной без разделов, посвященных фотографии. Без имен Дэвида Хилла, Надара, Тимоти О'Салливана и Атже. А ведь раньше она без них прекрасно обходилась. Никто из упомянутых классиков при жизни не считался художником, а их работы всерьез как искусство не рассматривались. Долгие десятилетия фотография пребывала на периферии художественного процесса, а попытки ее художественной интеграции обычно вели к подражанию традиционным видам и жанрам искусства.

Модернизм в начале своей истории особенно яростно открещивался от фотографии, видел в ней поверхностную копию реальности. В своем обзоре Парижского Салона 1859 года Шарль Бодлер посвятил фотографии специальный раздел под названием «Современная публика и фотография». Несколько страниц этого текста представляют собой развернутую филиппику по адресу «нового вида техники, который немало способствовал внедрению и укреплению нелепых понятий и уничтожению остатков возвышенного в мироощущении французов»[1]. Ранний модернизм разделяет предубеждение Бодлера по отношению к фотографии. Сущность бытия не поддается фотографическому отображению — она может быть выражена лишь средствами живописи или скульптуры. Художник сам уподобляется особо чувствительному аппарату, не столько фиксирующему, сколько передающему пульсацию жизненных энергий, усиливающему их сигнал — и порой выходящему из строя в результате пребывания в точке высокого напряжения.

Фотография принадлежала не столько миру искусства, сколько миру быта, а быт, как писал Юрий Тынянов, заполнен рудиментами художественных форм, одни из которых уже не являются искусством, другие же, напротив, им еще не стали. Фотография относилась ко второй категории.

Ее звездный час приходится на 20-е годы. В это время именно фотография — искусство чистой, механической репрезентации — позволила новому

[1] Шарль Бодлер. Об искусстве. 1986, с. 188.

поколению художников-модернистов вернуться к изобразительности, к предметности из мира чистого цвета и чистой формы. Специфические особенности фотографической техники начинают рассматриваться как фундамент особой поэтики, позволяющей раскрыть такие аспекты физической реальности, которые ускользали от глаза, воспитанного традиционными, рукодельными технологиями. Девиз фотографии сформулировал Родченко в статье «Пути современной фотографии»: не объект должен идти к фотографу, а фотограф к объекту. Эта позиция очень напоминает знаменитую бодлеровскую фигуру «поэта современной жизни», который погружается в гущу повседневной жизни в поисках современных форм прекрасного. В начале XX века именно фотография стала «поэзией современной жизни», переняв эту функцию у живописи, превратившейся преимущественно в поэзию самой живописи (в наши дни эстафета отчасти перешла к видео).

С тех пор фотография, а также производные от нее медиа — кино и видео — завоевали значительную часть художественной сцены, отчасти потеснив, а отчасти трансформировав технику живописи и графики. В наши дни уже сам фотографический медиум претерпевает трансформацию, связанную, помимо прочего, и с использованием цифровых технологий.

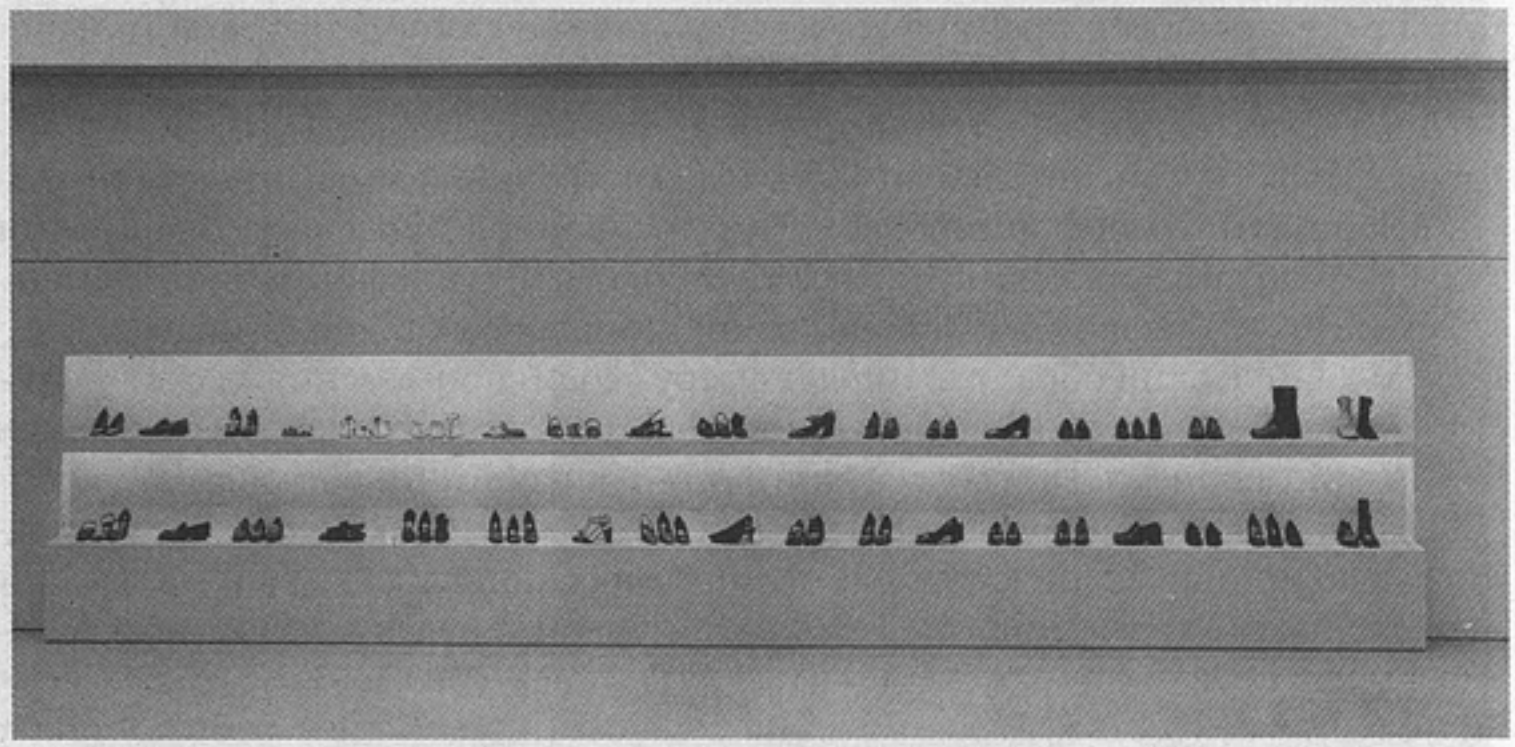
Механический образ расширяет сферу своего применения за счет функций, которые когда-то выполняла живопись и от которых она сама отказалась в эпоху модернизма. При содействии фото- и видеотехники происходит своеобразное возрождение давно забытых художественных жанров — от натюрморта до исторической картины, — да и самого понятия «картина» со всеми присущими ей характеристиками. Колорит, светотеневая моделировка, композиция и прочие «старомодные» категории, характеризующие качество произведения искусства, играют весьма существенную роль в работах таких художников, как Джефф Уолл или Хироси Сугимото, которые тратят массу усилий именно на достижение формальной «сделанности» и отточенности каждой детали. Современная медиакартина воздействует на зрителя прежде всего своей самодовлеющей визуальностью. После долгих лет самокритики и самоуничижения современное искусство снова становится эффектным, захватывающим зрелищем.

Возникает впечатление, что при содействии фотографии и производных от нее технологий искусство возвращается к домодернистской эпохе, к времени, которое предшествовало размежеванию между фотографией как сферой чистой репрезентации и живописью как сферой чистого выражения. Происходит своего рода «экранизация картины». В действительности все не так просто. Опыт модернизма не прошел бесследно — и его тематизация лежит в основе ключевых произведений современной медиаживописи.

Примером служат работы немецкого художника Андреаса Гурски. Основной его жанр — это городской пейзаж-ведута, иногда с элементами бытового жанра. Фотографии Гурски очень зрелищны — причем со временем эта зрелищность становится все более явной. Этот художник воскрешает почти забытый, эстетически «дисквалифицированный» и вытесненный в сферу быта вид эстетического удовольствия — удовольствие от созерцания величественного ландшафта, не столько даже городского, сколько природного, в духе романтиков. Работы Гурски вызывают в памяти панорамы Каспара Давида Фридриха или художников «гудзонской школы», для которых живопись была способом создания эффектного зрелища. У фотографий Гурски, как и у картин виднейшего представителя «гудзонской школы» Фредерика Чёрча, широкая география: Чёрч живописал дикую природу Нового Света, Гурски — урбанистические ландшафты мегаполисов. Действительно, «природа сегодня — это Город», как заметил Ролан Барт. И сквозь безупречную геометрию и функциональный дизайн у Гурски проглядывает «стихия», перевоплотившаяся в деяния человеческих рук. Вдобавок фотографии Гурски вполне сопоставимы своими размерами с произведениями традиционной станковой и даже монументальной живописи. Фактически они представляют собой крупноформатные — двух-, трех-, пятиметровые — фотокартины

и предполагают совершенно иной взгляд, иное восприятие, непохожее на традиционное фетишистское удовольствие от разглядывания маленькой фотографии.

Работы Гурски монументальны не только по своим размерам — монументален мир, запечатленный на них. Однако мы не увидим здесь ничего особенного, ничего исключительного. Чаще всего здесь вообще ничего не происходит. Материалом для Гурски служит мир современной глобализированной повседневности — мир производства и потребления, стерильных городских ландшафтов и загородных пейзажей. При этом можно выделить две разновидности фотографий Гурски. На одних не изображено почти ничего: их сюжетная



Андреас Гурски. «Прада»

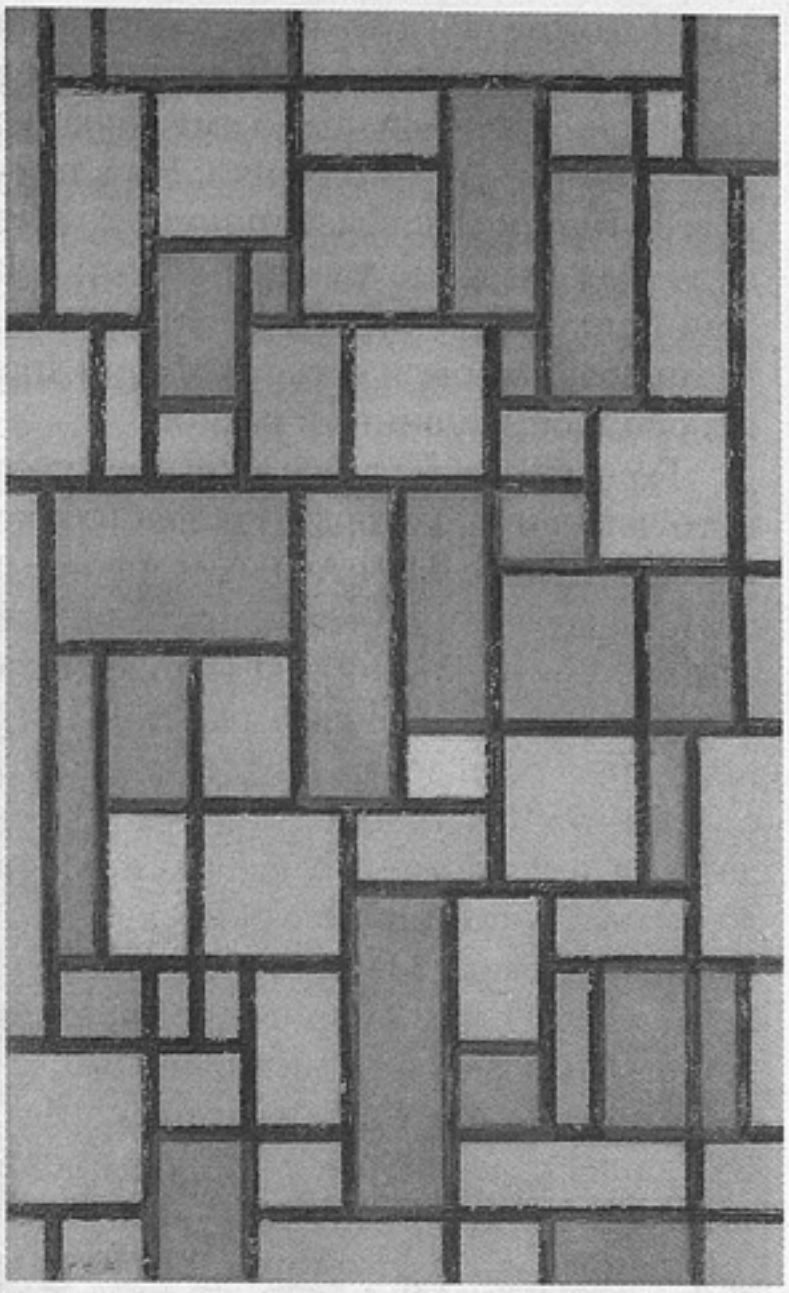
сторона минимизирована до предела. На других, напротив, изображено очень многое: обычно это людские толпы, увиденные откуда-то сверху взглядом отстраненным, всеобъемлющим и беспристрастным. Этот взгляд не отдает предпочтение никому и ничему конкретно, но тщательно фиксирует каждую мелочь.

Подчас эти работы буквально до краев переполнены фигурами людей. Но именно на этих снимках итоговый эффект бессобытийности особенно силен. Кажется, будто все движения, все жесты, запечатленные одновременно, в сумме дают нуль. Нуль развития, нуль историчности: статика, но не в форме покоя, а в форме непрерывного движения; монотонность — но бесконечно дробная и многообразная. Конститутивная способность фотографии ловить мгновение на лету, замораживать его обретает в работах Гурски особый смысл: возникает ощущение, что вся жизнь поймана на лету и эта остановка выявляет ее поистине парменидовскую сущность, заключающуюся в иллюзорности всякого движения, всякого развития.

Этот эффект связан, судя по всему, с пространственной дистанцией, которую занимает фотограф по отношению к «жизни», что позволяет ему показать эту «жизнь» как целостный контекст, превосходящий сумму различий. Художник как бы взирает на мир с высоты птичьего полета — и с поистине птичьей зоркостью, не упускающей из поля зрения ни единой детали. Этот взгляд и позволяет Гурски показать «жизнь» как целое. Даже если он находится на одном пространственном уровне со своим сюжетом, принципиальной остается опять же возможность полного охвата всей структуры, всего контекста, возможность суммировать отдельные предметы, показав преобладание тождества над различием и порядка над хаосом.

Люди в толпе могут различаться внешним видом, одеждой и позами — и точно так же различаются модели обуви на прилавке, но с определенной дистанции это различие отступает на второй план относительно монотонного макропорядка. Оно не исчезает совсем, скорее диалектически снимается контекстом. И для достижения этого снятия необходимо достичь полного охвата контекста путем устранения из него, пространственного удаления — в кото-

ром угадывается своего рода метафизическое трансцендирование. Это трансцендирование вызывает в памяти редукционистский опыт абстрактного искусства, устранившего из искусства все приметы «человеческого, слишком человеческого». Правда, в отличие от творений абстракционистов, минималистические панорамы Гурски не отказывают эмпирической реальности в репрезентации — напротив, они сохраняют ее в поле зрения, но на некотором удалении. Этот жест удаления особенно красноречив в фотографиях с немногочисленными фигурами, удаляющимися в пейзаж или показанными в обрамлении массивных архитектурных конструкций. Возникает ощущение, что сам художник — и мы вслед за ним, разумеется, — пытается занять внешнюю точку зрения, точку «недеяния», нулевой степени активности и нулевой степени выбора.



Пит Мондриан. «Композиция. Серый с охристым-1»

Для достижения этой суммирующей точки зрения Гурски прибегает к компьютерному монтажу. Однако обнаружить факт вмешательства художника в порядок реальности не так-то просто, поскольку все «швы» тщательно скрыты. Если авангардистский фотомонтаж был классическим способом «обнажения приема», то фотомонтаж у Гурски или Уолла — пример скрытого или, если прибегнуть к терминологии формальной школы, мотивированного приема. Еще в 20-е годы возникновение такого «картинного» фотомонтажа предсказывал один из лидеров интернационального конструктивизма Ласло Мохой-Надь, который называл его «фотопластикой». Но полноценную форму «фотопластика» приобрела только в наши дни благодаря развитию дигитальных технологий.

Монтаж у Гурски суммирует не столько отдельные объекты, отдельные фрагменты реальности, сколько различные точки зрения. Их объединение позволяет создать максимально целостную, всеобъемлющую и в то же время подробную картину реальности — например, показать интерьеры сразу трех этажей здания, как на фотографии «Бундестаг» (1998), или весь фасад многоквартирного дома, как на фотографии «Париж. Монпарнас» (1993), или огромную человеческую массу, как на фотографии «May Day IV» (2000). Тем самым Гурски решает двойную задачу: ничего не упустить из виду и при этом превзойти этот мир индивидуальных различий.

Отдать предпочтение той или иной частной точке зрения — уже значит провести селекцию, отбор в пользу одних объектов по сравнению с другими. Но для Гурски важно передать ощущение неиерархической структуры. Все пространство заполнено фигурами, и все они прописаны с одинаковой степенью подробности. Вопреки, казалось бы, самоочевидному представлению о фотомонтаже как манифестации «субъективизма» и произвола, монтаж у Гурски работает на объективность общей картины, а не против нее. Он скорее устраняет (насколько это возможно) элемент произвола, неизбежно присущий фотографии. Однако эта объективность технически произведенная: реальность, сама «реалистичность» которой есть эффект технической манипуляции.

Похожие неиерархически организованные, монотонные структуры, часто снятые с высокой точки зрения, позволяющей опустить частности во имя целого, индивидуальное во имя общего, мы видим у советских конструктивистов — например, у Родченко. Но в том-то и дело, что у Гурски поле «подобных фигур» не исключает широкого ассортимента различий. Парадигматические сюжеты конструктивистской фотографии — это машина и колонна демонстрантов, у Гурски — супермаркет и биржа. Денежная стоимость, иначе говоря, рынок, и есть тот общий знаменатель, который делает подобным неподобное, уравнивает разное.

Гурски избегает динамичных ракурсов, создающих ощущение поступательного движения, которые так любили конструктивисты, и отдает предпочтение статичным фронтальным планам и широким панорамам, показывающим каждую фигуру как часть более широкого контекста. Часто в этих работах царит безупречная симметрия, свидетельствующая о завершенности системы, о полноте охвата реальности. Конструктивистская фотография показывала общество, осуществившее исторический разрыв, отрекающееся от старого мира и единодушно устремленное в некое абстрактное будущее, куда, согласно крылатому выражению Ильи Кабакова, «возьмут не всех» (стало быть, единодушие это основано на отборе и различении). В том мире, который показывает Гурски, будущее уже достигнуто и все могут расслабиться, занявшись каждый своим делом, не чреватым, однако, никакими существенными последствиями для целого.

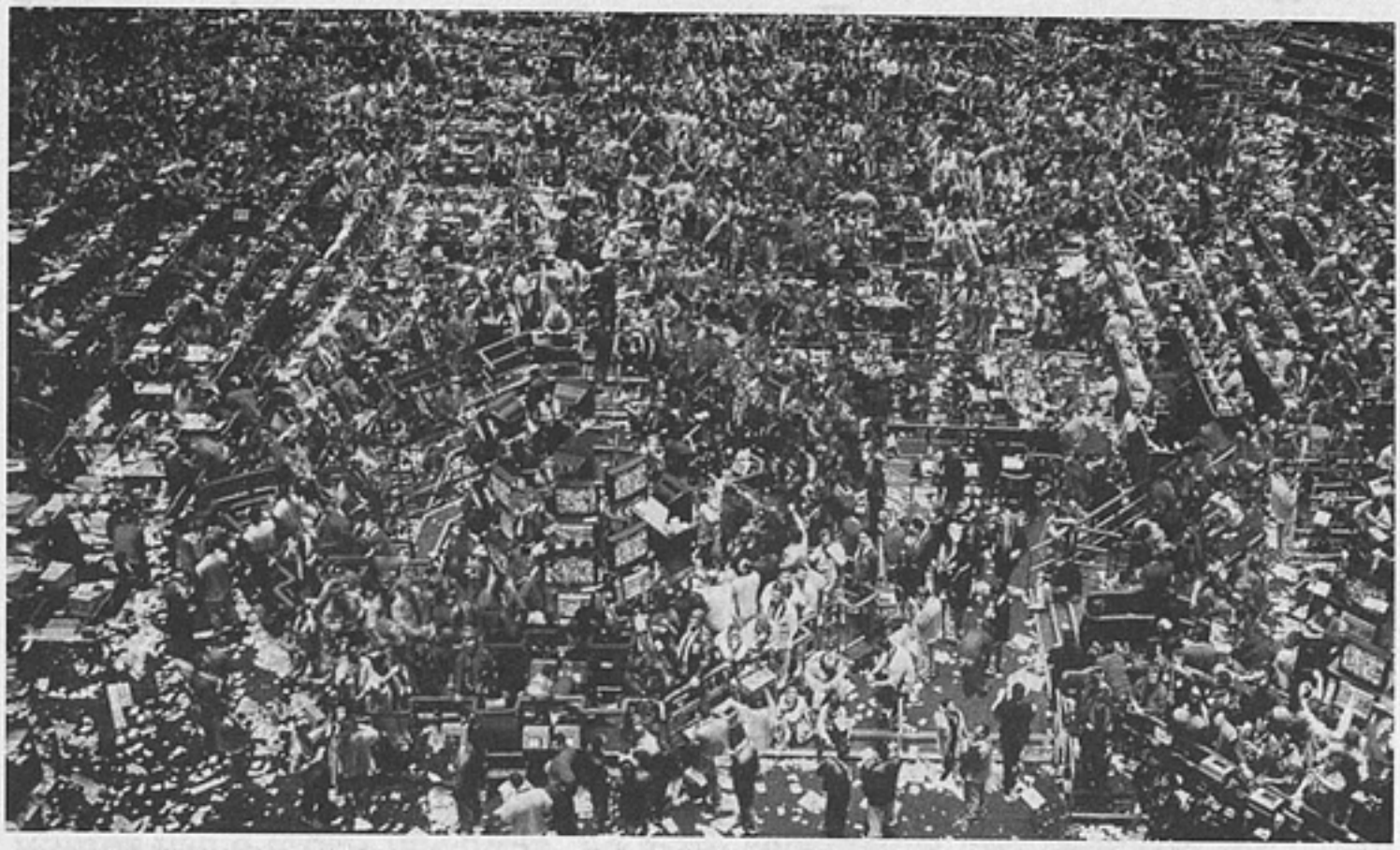
Социальное у Гурски — это скорее пространство природы, чем культуры. В отличие от культуры, у природы нет внешнего, природа — это «поле», а не «очаг». Конечно, в этом поле возникают свои центры, в которых происходит «сгущение» масс. Это биржа, автосалон или зрительный зал, располагающийся вокруг боксерского ринга («Кличко», 1999). Человеческие особи устремляются к этим центрам, как нерестящиеся угри или лососи, повинующиеся зову природы, зову массмедиа. Но, строго говоря, здесь не существует единого и постоянного центра, как не существует и каких-либо жестких полюсов. Этот мир пребывает в состоянии неостановимого брожения, в ходе которого так же безостановочно возникают новые центры и полюса, однако ситуация в целом отличается высокой степенью стабильности. Энергия постоянно перераспределяется в масштабах всего мира, но ее общий объем остается неизменным.

Андреас Гурски. «Бундестаг-98»

Еще одно соображение в связи с конструктивизмом. На теоретическом уровне конструктивисты декларировали радикальный эмпиризм методов — отказ от «суммирующего портрета» в пользу «моменталь-

ного снимка» в соответствии с призывом Александра Родченко. Но в действительности фотографы-конструктивисты перенесли в фотографию приемы, восходящие к языку фотомонтажа и далее — к геометрической абстракции. Воля к реформированию реальности в соответствии с определенным проектом преобладает у них над пассивным «отражением» реальности. Настоящее критикуется и преобразуется во имя будущего. На фотографиях Родченко фрагменты храма Христа Спасителя превращаются в образцы функционалистской архитектуры, а тело ныряльщицы — в совершенный обтекаемый снаряд, запущенный в будущее.

Гурски же фотографирует настоящее, уже приведенное в соответствие с ге-



Андреас Гурски. «Чикаго. Биржа»

ометрической, функционалистской, футурологической эстетикой, поглощенной «буржуазной» повседневностью, против которой она была направлена. Поэтому функциональные геометрические конструкции у Гурски выглядят как монументы, воздвигнутые в память об авангарде — или, быть может, в память о его поражении. Эти монументы кажутся будничными и неопасными, они как бы переместились на уровень фона. Если у конструктивистов фон — это не более чем пустота, достигнутая путем целенаправленной чистки, редукции, позволяющей с нуля строить новый быт, новую культуру, нового человека, то теперь противопоставление фона и фигуры теряет свой принципиальный характер: фон — это контекст. В основе преодоления селекции, выбора, выделения лежит преодоление оппозиции фигуры и фона. И в этом пункте Гурски заново вводит в искусство проблематику модернистской живописи.

В ряде своих работ — как «пустых», так и «сверхзаполненных» — Гурски переносит в фотографию приемы, соответствующие модернистской модели «расширения» этой оппозиции, которую Розалинд Краусс определяет как «не-фон». «Не-фон» — это, так сказать, фон в роли фигуры, фон, который поднимается на поверхность картины, образуя пространство, превосходящее эту фундаментальную оппозицию или скорее логически ей предшествующее. Такая модель отвечает общей установке модернизма на саморефлексию, то есть в данном случае на своеобразное «рефлексивное зрение», сосредоточенное на собственных условиях и предпосылках. Речь идет, пишет Краусс, о выявлении «структуры визуального поля как такового», для которой «нет и не может быть такой вещи, как порядок воспринимаемого», поскольку она представляет собой «матрицу абсолютной симультанности». «Фон — не то, что находится позади; фон — это то же самое, что и зрение»[2].

[2] См.: K r a u s s Rosalind. The Optical Unconscious. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1993, p. 15—16.

«Не-фон» зарождается в пейзажах Жоржа Сёра, разработавшего своего рода дигитальный код живописи — систему локально окрашенных «пикселей», посредством которых конструируется визуальное поле. Картины Сёра не только показывают нам тот или иной предмет, но одновременно обнаруживают сам механизм визуального восприятия, его устройство, в основе которого лежат чисто абстрактные и универсальные отношения. Главный наследник Сёра в искусстве начала XX века — Пит Мондриан, один из создателей геометрической абстракции. В середине столетия другую, негеометрическую разновидность «не-фона» предложил Джексон Поллок в своих картинах, написанных в технике дриппинга — то есть путем разбрызгивания краски по холсту.

Гурски сам указывает на своих предшественников, причем делает это средствами своего искусства. Прежде всего я имею в виду его фотографию с картиной Поллока, одиноко висящей на стене в музее современного искусства («Без названия, VI», 1997). Для того чтобы считать эту фотографию жанровой сценой «из жизни» музея, здесь не хватает деталей — например, фигур посетителей, смотрителей и общего плана экспозиции. Перед нами только картина и небольшие участки стен и пола, окружающие ее наподобие рамы.

Эта работа служит сжатым комментарием к искусству модернизма, ориентированного на тематизацию собственных медиальных условий и параметров, — не только потому, что в ней цитируется один из классических образцов модернистского искусства, но и потому, что сама форма цитирования в данном случае также является своего рода цитатой из арсенала этого искусства. Иначе говоря, если сфотографированная Гурски картина Поллока служит классическим вариантом «не-фона», то сама фотография воплощает другой, симметричный по отношению к «не-фону» способ модернистской рефлексии, «расширяющей» оппозицию фигуры и фона. Розалинд Краусс называет этот способ, соответственно, «не-фигурой».

Здесь уже фигура выступает в роли фона; отныне «она присутствует внутри пространства лишь в качестве образа своего внешнего, своих пределов, своей рамы»[3]. «Не-фигура» представляет собой как бы модель воспринимающего субъекта, который «присутствует в своих собственных представлениях», обеспечивая тем самым их присутствие в себе. Таким образом, «не-фигура» является еще одной формой оптического самоописания, преодолевающего эмпиризм визуального опыта. Модернистская оптика — это своего рода непереходное зрение, взгляд, устремленный на себя, а точнее, задающийся вопросом о том, что значит видеть и как осуществляется акт видения, то есть отделения фигуры от фона[4].

Типичный вариант «не-фигуры» — это внутренняя рама или «окно», мотив, который в таком виде редко встречается в классической живописи, зато очень распространен в искусстве XX века. Кстати, первым, кто последовательно отрефлексировал раму как структурно значимый элемент картины, тоже был Сёра (я имею в виду его рамы, расписанные в той же дивизионистской манере, в которой написаны сами работы). Наверное, это первый последовательный модернист, первый формалист в истории искусства. В дальнейшем образцы «не-фигуры» мы находим у таких разных и в остальном не похожих друг на друга художников, как Анри Матисс, Хуан Грис, Эдвард Хоппер, Йозеф Альберс и Фрэнк Стелла.

Подобно им, Гурски дублирует внешнее обрамление фотографии посредством внутренней рамы, обрамляющей картину Поллока, совмещая в одной работе обе модели модернистского «расширения» базовой оппозиции. (Фото)картина Гурски «знает» о своих границах, о границах экспозиционного и перцептивного поля, и воспроизводит их в пределах этого самого поля в порядке саморефлексии. И эта вторая, внутренняя рама совпадает с краями

---

[3] Ibid., p. 15.

[4] Можно предположить, что эта задача связана с целым комплексом проблем, занимающих модернизм: преодоление дихотомии фигуры и фона корреспондирует с преодолением отчуждения знака от вещи, сознания от бытия, индивида от социума, человека от природы и т.д. Речь идет о поиске (или конструировании) универсальности по ту сторону любых оппозиций.

картины Поллока, которые, в свою очередь, ограничивают и конституируют пространство рефлексии модернистской живописи, принимающей форму «не-фона».

Таким образом, Гурски осуществляет рефлексию второго порядка, и своеобразие этого акта состоит в том, что он вводит в игру игрока, дисквалифицированного модернистской живописью, то есть репрезентацию, да еще и фотографическую репрезентацию, традиционной характеристикой которой всегда был эмпиризм, препятствующий рефлексии. Порядок повседневности, иначе говоря, внешний, неаутентичный контекст экспонирования картины, служит остраняющим обрамлением для модернистской живописи и в то же время включается в систему отношений, которые этой живописью диктуются.

А вот другой пример взаимной контекстуализации искусства и реальности, которая одновременно распространяет модернистскую рефлексию за пределы первоначального поля ее осуществления. Это фотография с картиной Джона Констебла, английского пейзажиста-новатора первой половины XIX века.

В фотографии с картиной Поллока Гурски показал эту картину целиком, да еще в обрамлении стен и пола, а здесь мы, наоборот, видим только небольшой фрагмент холста. Конечно же, эта фрагментация и укрупнение фрагмента «стилистически» приближает живопись Констебла к живописи Поллока: взгляд фокусируется на текстуре красочной поверхности. Эта фокусировка дополнительно усиливается за счет того, что поверхность картины отсвечивает, и мы не можем углубиться в лесную чащобу, запечатленную Констеблом. Блик разрушает иллюзию и возвращает нас к буквальной поверхности холста — той самой, тематизация которой, согласно Клименту Гринбергу, лежит в основе модернистской живописи.

Однако, глядя на эту поверхность, мы тут же осознаем ее раздвоенность, поскольку фотография удваивает поверхность холста. Она услужливо информирует нас о своем предмете, но в это сообщение вторгается «визуальный шум» — посторонняя информация, относящаяся, опять же, не к самой картине, а к внешнему контексту ее размещения. Это свет, который делает видимое видимым и одновременно препятствует видимости, который наделяет нас зрением и одновременно ослепляет. То, что в репродукции было бы техническим браком, здесь оказывается важным структурным элементом. К тому же провести границу между внутренней структурой живописи Констебла и шумами и помехами, вторгающимися в нее извне, оказывается нелегкой задачей: внешнее смешивается с внутренним. Если, как утверждал Беньямин, репродукция изгоняет из мира «ауру», то есть дистанцию, отделяющую нас от вещей, то в данном случае та же самая репродукция как бы дает сбой и дистанцию восстанавливает. Казалось бы, картина так близко поднесена к нашим глазам, что мы упираемся взглядом в сплетение волокон на полотне, и в то же время она далека и недоступна для визуального тестирования. Что-то вторгается в пространство, разделяющее глаза и предмет, на который они устремлены. И это что-то — реальность.

Было бы ошибкой считать, что работы Гурски представляют собой своего рода критику модернистского искусства с его претензией на чистоту, автономность и универсальность пластического языка от имени многополярной и пестрой «жизни» — или, наоборот, критикой жизни с позиции искусства. Реальность остраняется, попадая в контекст искусства, искусство остраняется, попадая в контекст реальности. Мы уже не можем сказать, повседневность ли берет верх над искусством или искусство над повседневностью. Антиподы оказываются сообщниками — или деловыми партнерами.

Бондаренко. «Жених и невеста». 1920-е. Собрание Николая Бабака

АНАСТАСИЯ ПАЛЬЧИКОВА

Семейные истории

На третьем курсе факультета, когда будущие сценаристы, как правило, скисают под тяжестью строгой сценарной формы и замыслы их — иногда интересные — вянут на полпути в спешке перед экзаменами, мы предложили им совершенно не сценарное, далекое от кино задание: «семейные легенды». Узнать как можно больше про своих предков и записать, не заботясь о форме, как бог на душу положит. Я вспомнила — такой опыт уже был: когда я пришла преподавать во ВГИК на курс, набранный Алексеем Габриловичем и после его внезапной смерти оставшийся без руководителя, я перечитала все, что студенты успели за полтора года написать, и осталось в памяти интересное чтение — «Моя родословная», кажется, так называлось у них это задание.

Молодые мало интересуются предками, им некогда слушать и расспрашивать стариков. Когда с возрастом придет охота покопаться в своих корнях — уже некого будет расспрашивать.

У нас это было обязательное, зачетное задание, и большая часть курса, человек семь, принесли интересные сочинения. Документальности не требовалось, что донес до детских ушей семейный фольклор — то и останется на бумаге. Были и серьезные изыскания, уходящие за пределы XX века, были и забавные истории о тетях, дядях и прадедушках, и, конечно, читать это лучше все подряд — как роман, как сагу о прошедшем веке в переплетениях обыкновенных судеб, но на журнальных страницах поместится только одно сочинение. Анастасии Пальчиковой. Справедливости ради надо сказать, что она-то как раз не «скисла» к третьему курсу, а написала уже несколько сценариев и даже один восьмисерийный, и он уже снят молодым режиссером Екатериной Двигубской. Называется «Сделка», в этом году должен появиться на экранах телевизоров. А пока — вольное сочинение А.Пальчиковой по заданию «Семейные легенды».

Н.Рязанцева

Моя мама всегда мне говорила, что я неоднозначный человек. В плохом смысле этого слова. Говоря проще — у меня семь пятниц на неделе. Причем каждую из этих пятниц я живу как последнюю.

В детстве я пыталась с этим бороться. Когда выросла, успокоилась. Так как наконец осознала, что неоднозначность моя имеет этнические корни. И я слабовольно сняла с себя всю ответственность за свою безответственность.

История моей семьи — это история противоречий, разночтений, парадоксов или на худой конец — внутренних конфликтов.

Начиная с того, что до сих пор неизвестно, какая у меня фамилия.

По одной версии род Пальчиковых восходит аж к 1640 году, к боярину Григорию Пальчикову. Что сталось с этим боярином, никто не знает. И никто не знает, был ли он нашим родственником. И был ли он вообще. С детства я запомнила, что тот Пальчиков, которого Пушкин упоминает в «Капитанской дочке», — наш предок. Это мне папа сказал. Хотя, возможно, его желаемое не соответствовало действительному. Вторая версия. Фамилии Пальчиковы, — гласят какие-то там источники, — никогда ни в России, ни на Руси не было. Фамилия искусственная, придуманная (хотя о ком тогда писал все тот же Пушкин?). А была фамилия Пальчевские. Пальчевские — польские евреи, старый дворянский род.

Какая из двух этих версий правильная, я не знаю. Но обе сходятся в одном: наша семья была расстреляна в апреле 1919 года.

Мой прадед был губернатором Тульской губернии в 1907 году. Он уже тогда понимал, что царя свергнут и к власти придет народ. Народ прадед, как и прабабка, называл «быдлом». Своими размышлениями о «быдле» мой прадед делился с Буниным. Он был соседом Ивана Алексеевича. У нас долго и бережно хранились не то какие-то письма, не то записки, которые прадед и Бунин писали друг другу. До меня эти реликвии не дошли. Сестра моей бабушки заклеила ими окна на зиму.

Если исходить из второй версии, примерно в это время сын моего прадеда сменил фамилию Пальчевский на Пальчиков, надеясь этим спасти семью. Но не спас.

У прадеда — по-старинушке — было три сына. Младший из них, Вася, — из юношеских убеждений сбежал из дома с отрядом Красной Армии и сражался под красными знаменами. Этим он спас жизнь себе и всему нашему роду. Когда он узнал, что его семья зачислена во враги народа, то дошел до Москвы, пытаясь объяснить, что это большая ошибка, что семья его хоть и дворянского происхождения, но держит политический нейтралитет и что он, Василий Пальчиков, будет вдвойне доблестно сражаться, чтобы искупить «грехи отцов». Ему обещали, что семью оставят в покое. Но его обманули.

Когда деда Вася вернулся с войны, то узнал, что в живых остался только он один. Бывшая его няня рассказала, как приехали и забрали, и как Ося — старший — погиб на фронте, и как саму ее чуть не расстреляли вместе с семьей.

Деда Вася никогда не делился воспоминаниями о событиях тех дней. И вообще — он не любил рассказывать о себе. Но я всегда чувствовала к этому большому человеку с до блеска отполированной лысиной неосознанную благодарность. За то, что я есть. Кроме того, я всегда была социально равнодушной. До сих пор не представляю, как выглядит Дзержинский. Поэтому мне наплевать, красным был мой дед или белым. Повзрослев, я попыталась понять, что значит, когда твою семью расстреливают люди, в которых ты свято веришь, и за идею, во имя которой ты идешь в бой? Дед так и не пережил той трагедии 19-го года. Наверное, поэтому он всегда был таким молчаливым и суровым. Про то, как дед воевал на второй мировой, я знаю только три вещи: что дед потерял ногу, что он стал майором и что в Саратове, на авиационном заводе, где он работал, был открыт музей его имени.

У деда Васи была жена — Люба. Она была полька. Ее семья бежала из Варшавы. Несмотря на страшную нищету, здесь, в России, они продолжали есть с фамильного серебра, и их горничная Кристина неизменно клала на стол накрахмаленные салфетки с ручной вышивкой из польского монастыря. Сколько я помню, и баба Люба была такой: неизменно накрахмаленной. Всегда прямая спина, чуть опущенные уголки губ, высокая прическа, выглаженное платье с белым воротничком, всегда манерна. Она никогда не позволяла себе «распуститься», даже когда тяжело болела в старости. Когда родилась я, баба Люба была уже очень старой. Мои папа и мама как-то оставили меня на вечер у бабушки, чтобы сходить в театр. Когда они вернулись, баба Люба уже поджидала их в коридоре. Я была полностью упакована. Она держала меня на руках. Едва родители вошли, баба Люба сунула меня им в руки и, четко выговаривая каждое слово, с легким польским акцентом сказала: «Ради бога,

заберите от меня этого сумасшедшего ребенка». Развернулась, ушла в комнату и закрыла за собой дверь.

Дедушка с бабушкой умерли, когда я была совсем маленькой. И только потом папа мне рассказал романтическую историю их женитьбы. Чопорные родители бабы Любы запрещали ей выходить замуж за деда Васю — говорили, что он предатель своей семьи. Но баба Люба любила, и ей было все равно. Надо сказать, все женщины у нас в роду такие: когда они любят, им все равно. И дальше была какая-то темная история с побегом, тайным венчанием... Жили они, мне кажется, хорошо.

У них — опять-таки — было три сына: Юра, Слава и Валера. Валера — это мой папа, самый младший. Все сыновья закончили политех. У каждого сына было по дочери. Каждая дочь закончила филфак. Правда, тут наша семья подкачала, нарушив общую гармонию. Во-первых, у папы от первой жены было еще два сына. Во-вторых, я филфак так и не закончила. Но в целом — легендарно. Когда я поступила на филфак, все учителя меня спрашивали: «А не твоя ли сестра?..» «Какая из них?» — уточняла я.

Папа мой родился в один день и год с Джорджем Лукасом. А именно 14 мая 1944 года. Когда я наткнулась на фотографии молодого Лукаса в Интернете, то обомлела: на меня смотрел мой папа в молодости: та же копна черных вьющихся волос, такой же худой, только в очках (мой папа всегда снимал очки, когда фотографировался). Папа знал иврит и древнерусский. Помню, когда мне было семь лет, у меня поднялась температура — под сорок. Мама в панике вызывала «скорую», а папа читал мне «Слово о полку Игореве» на древнерусском. «Шизым орлом под облакы» уже тогда врезалось в мою память.

Однажды мой папа сказал: «Настя, гениев на свете немного. И твой папа — один из них». Я была жутко удивлена. Я понимала, что гений — это что-то особенное. На следующий день я пришла в детский сад, села на качели и, собрав вокруг небольшую толпу близких друзей, победно заявила: «Мой папа — гений». Мама мне потом объяснила, что папа пошутил.

Я знала, что мой папа мог из раскладушки сделать обеденный стол. Мы поставили его на даче и пили за ним чай. Еще папа сделал огромный шкаф, в котором я пряталась, когда дети нашей коммунальной квартиры играли в прятки.

Папа водил меня в походы, играл на гитаре и вязал носки. С папой всегда было интересно. Каждое зимнее воскресенье — лыжи, каждую весну — байдарки, каждое лето — футбол и волейбол. И рыбалка. Папа учил меня ставить сети. Как-то мы поздно вечером ставили сети на Терешке, это рукав Волги. Был дождь, кромешная тьма и вообще неуютно. Мне было лет шесть. Мы плыли в папиной резиновой лодке — маленькой: там еле-еле двое помещались. Папа ставил, а я гребла. Тут нашу лодку начало швырять, поднялся речной шторм. У меня никак не хватало сил отгрести от камышей. Я гребла, гребла, а мы все стояли на одном месте. Попа моя была в воде, ноги — в лодке. И я разревелась. Гребла и ревела. Папа молчал. Я на него разозлилась. Говорила, что хочу домой, что на фиг я вообще поехала эти сети ставить, что мы сейчас утонем и, ко всему прочему, запутаемся в сетях, и завтра наши разбухшие тела выловят рыбаки, если до этого нас не съедят щуки. Папа забрал у меня весла и догреб до берега. Я выскочила из лодки и помчалась к даче. И вдруг в блеске молний вижу — по дороге в темноте идет какой-то черный человек в шляпе и плаще, с сигаретой. Я тут же перестала плакать, испугалась и рванула обратно к папе. Забралась в лодку. Там, говорю, либо маньяк, либо привидение. Это оказался наш сосед дядя Вова. Он знал, что мы с папой поехали ставить сети, и решил посмотреть, как мы, раз такая гроза. Наверное, никогда я не была так рада видеть дядю Вову. А в те сети попался только маленький щуренок у самого берега.

Потом папа работал в правительстве. У меня были заграничные куртки, бананы из Москвы, которые я не ела, и немецкие куклы. Я смотрела папу по телевизору. И нам должны были дать большую правительственную квартиру. Но начались смутные времена. Мой папа ушел из правительства. Ушел со скандалом. Поэтому квартиру нам не дали. Мы так и остались жить в коммунал-

ке. Сейчас я этому рада. Потом началась перестройка. И у нас сломался цветной телевизор. Потом папа умер.

Мама осталась одна. Родственники советовали ей отдать меня в ПТУ — пусть девочка получит реальную профессию. Но мама никого не послушала и купила мне виолончель.

Мама родила меня поздно. Поэтому когда я была маленькой, мама была уже взрослой. Денег не было, здоровья тоже. Мама каждый год рисовала палочки на кухонной стене коммунальной квартиры — вот, еще один год прожит. Она боялась не успеть меня «поднять». Были совсем тяжелые времена. Сначала исчезла курица на Новый год, потом — шпроты. Никогда не забуду мой день рождения, когда мама поставила передо мной банку шпрот и сказала: «Ешь, может, в последний раз». А я не могла. Я так намялась картошки, что в меня уже ничего не лезло. Я смотрела на эти шпроты и пыталась запомнить хотя бы, как они выглядят.

Мама старалась воспитать меня самостоятельной. Во втором классе она впервые отправила меня в школу одну. Нужно было проехать минут пятнадцать на троллейбусе, потом еще перейти две дороги и один перекресток. Мама посадила меня в троллейбус, а сама поймала такси и говорит шоферу: «Давайте вон за тем троллейбусом». «А что там у вас?» — спросил шофер. «Да дочку в школу одну отправила». — «Рискованная вы женщина — ответил шофер, — у нас школа через дорогу, и то я сына за руку вожу».

Мама была сильной женщиной. Она часто плакала и всегда — только по пустякам. Ее бабка и дед по отцовской линии — то есть мои прабабушка и прадедушка — были донскими казаками. У нас до сих пор хранится их реставрированная фотография.

Мой деда Толя был самым что ни на есть настоящим казаком. Красивый, высокий и хорошо пел. После войны он приехал в Новоузенск — маленький городок под Саратовом — навестить своего бывшего сослуживца. Дедушка был «удалым». Через день после приезда его знал уже весь поселок. А через два в него влюбились все девки. Кроме моей бабушки. Бабушка Рая — наполовину татарка, наполовину — казачка. Казачка — по отцу, а татарка — по матери. Ее далекие предки жили в Татарском ханстве.

Бабушка рассказывала легенду, что ее прапра-какая-то-там-бабка была наложницей хана, родила ему дочь. Эту дочь хотели убить, хан был в отъезде. Чтобы спасти ребенка, она сбежала, осела в небольшой деревне недалеко от ханства. Там она вышла замуж за деревенского парня. Потом деревня стала Новоузенском, спасенная дочь выросла. А у всех женщин в нашем роду с тех пор карие глаза.

Бабушка Рая была очень красивой, очень гордой и очень жесткой. Многие парни поселка посматривали в ее сторону. А она посматривала за коровой.

Когда моей бабушке было восемь лет, началась война. Отец ее ушел на фронт, с которого не вернулся. Мать — моя прабабка Варя — уезжала на все лето на сенокос. А на восьмилетней бабушке оставались дом и непутевый младший брат. Бабушка ходила на бахчи за несколько километров от города. Собирала арбузы и несла обратно в поселок. Один мешок — потяжелее — она взваливала на себя. Второй — полегче — на пятилетнего брата. Так они и шли. Когда Толя, ее брат, уставал, он незаметно для сестры развязывал мешок — и арбуз скатывался на землю и разбивался, будто случайно. Рая и Толя садились его есть — не бросать же на дороге. Потом шли дальше.

Дома у них топили кизяками. Это засохшие коровьи лепешки. Бабушка ходила вечером по поселку, собирала лепешки. Весь паек, который им присылали, она отдавала матери. Гулять бабушке было некогда.

Когда мой дедушка приехал в Новоузенск, он остановился у своего товарища — бабушкиного соседа. Подружки толкали Раю в бок: «Смотри, Райка, к тебе жених приехал». «Да ну вас к лешему», — говорила моя бабка и шла доить козу.

Наконец мой дед не выдержал. Пришел и пригласил бабку в кино. «Ты сдурел, хлопчик, у меня корова сбежала. Вот я пойду ее приведу, подою. Мо-

локо отцежу. Тогда можно и в кино». И дед пошел с бабушкой искать ее пропавшую корову.

Бабушка вышла замуж, когда ей было восемнадцать. Свадебное платье ей сшили из отбеленного мешка.

Дед был военным. В девятнадцать лет он ушел добровольцем на фронт. Дедушка не любил говорить о войне. В семье нашей пересказывается только один случай. Дед со своим отрядом захватил небольшую деревню, освободил ее от немцев. Избы почти все были сожжены, спать было негде. Они огородили небольшую площадь и легли прямо на земле, все вместе. А ночью немцы, взяв подкрепление, вернулись в деревню. Солдаты спросонья долго не могли понять, что к чему. Дедушка говорил, что это было ужасно — где свои, где чужие не разберешь, оружие под ногами, паника. Стреляли направо-налево...

Дедушка сражался на Курской дуге, был ранен. Дошел до Берлина. У нас есть фотография: совершенно пьяный дед в немецкой форме, держась за плечо своего товарища, пытается танцевать. Вообще с фронта у деда много фотографий. И на всех он пьяный: пьяный поет, пьяный танцует, пьяный сидит. Бабушка его потом спрашивала: в бой он тоже пьяный шел? «Я не помню», — отвечал дед.

Из Германии дед привез крышку от старинного рояля. Валялась, говорит, на дороге. Эта крышка стояла у его матери в доме. «Как свидетельство о Победе», говорила баба Нюра.

После войны дедушка, как и большинство, остался в рядах Красной Армии. Началась кочевая жизнь семьи военного. Бабушка неизменно следовала за ним. Сначала с одним ребенком, потом с двумя, потом с тремя. Дальше мои легенды совпадают с легендами большинства советских и перестроечных детей: Камчатка, землетрясения, потрясения...

Бабушка таскала воду из колодца и стирала детские пеленки в ледяной воде. Дедушка на лыжах ходил в университет, продолжал образование. Мама родилась в Свердловске. Тетя Наташа — на Камчатке. Дяде Юре повезло больше всех — он родился в Одессе. Было тепло. И в Одессе уже были детские импортные подгузники. Дед покупал их у моряков. В Одессе мой дед закончил юридический факультет университета. И дослужился до подполковника.

А потом мой дед бросил курить. Случилось это так. Бабушка всячески корила его и ругала, что он курит. Ни уговоры, ни угрозы, ни ласки не действовали. Подействовала моя мама. Ей было года три, когда она съела все окурки из дедушкиной пепельницы. Ее рвало всю ночь, вызывали «скорую»... Больше дед не курил.

Примерно по той же схеме он перестал ругаться матом. «Понимаешь, — говорил мой дед моей бабке, — настоящий казак не может без мата. Это поэзия, если хочешь!» Когда маминой сестре Наташе исполнился год, она стала исправно повторять всю поэзию вслед за отцом. Дедушка быстро убрал мат из своей речи. Видимо, решил, что прозой говорить лучше.

Вообще дед мой был таким. Бабушка говорит: «Тихоныч, надо занавеску натянуть, прибей гвозди». Гвозди мой дед прибивать не умел. Как не умел и все остальное. Он звал солдат, которые делали, что он просил. Солдаты моего деда любили. За справедливость. Он был единственным, кто за них заступался. Для бабушки было унижением, что чужие мужики в ее доме гвозди прибивают. Чтобы избежать этого позора, она стала прибивать гвозди сама. Потом научила этому мою маму.

Когда я была маленькой, то, глядя, как мама сколачивает разлетевшийся стул, гундосила: «Вот, мам. Ты умеешь гвозди прибивать, а я нет». Мама мне отвечала: «И не дай бог тебе когда-нибудь этому научиться». Но я научилась. Видимо, все женщины в нашей семье были самостоятельными.

Когда моей маме было десять лет, деда перевели в Венгрию, в город с таинственным, потому что заграничным, названием Секешфехервар. Дед уехал первым, устраиваться, а бабушка с детьми должна была прибыть чуть позже. Она стирала пеленки в умывальнике купейного вагона и не понимала ни слова по-мадьярски. Ее средняя дочь — моя тетя Наташа — оторвала занавески

в купе и безнадежно пыталась «приставить» их обратно. Потом она разбила горшок с цветком, чтобы посмотреть, что там внутри. Потом спряталась от бабушки в тумбу для мусора, и весь вагон ее искал. Потом дядя Юра зашелся громким младенческим ором. А потом моя мама украла фуражку у проводника, ходила с ней по вагону, стучалась и кричала: «Ваши билеты, господа, все предъявляем билеты, таможенный контроль». Бабушка говорила, что какой-то старичок даже сказал: «Надо же, совсем Запад загнивает, уже детей используют на службе». И наконец офицер, который ехал с бабушкой, не выдержал. «Куда вы едете?» — спросил он. «Да, честно говоря, не знаю, — ответила бабушка, — там такое название, я его выговорить не могу». Зная моего дедушку, бабка боялась, что могла остаться одна на перроне с тремя детьми на руках. Офицер помог бабушке добраться до ближайшего военного городка, откуда их уже забрал дедушка. С тех пор даже в свои семьдесят два года бабушка выговаривает название Секешфехервар без запинки.

В Венгрии дедушка подавлял восстание. Он рассказывал, как шел через площадь докладывать в штаб, что «восстание успешно сведено на нет советскими войсками». И пока шел, сотни венгров, сдерживаемых солдатами, смотрели ему в спину. «Было страшно, — говорил дедушка, — я знал, что у любого мог оказаться пистолет. Любой мог выстрелить. А нужно было пройти сотню метров до штаба».

Мой неверующий дед, войдя в здание, перекрестился.

В Венгрии семья прожила большую часть жизни. Там выросли дети, закончили школу. Когда дедушка вышел в отставку, ему предложили остаться в Будапеште. Но бабушка настаивала на Саратове — поближе к ее родственникам. И мой слабовольный дед сдался. Он всегда слушался бабушку, еще с того вечера, когда они пошли искать ее корову.

В Саратове их дети обзавелись семьями. В частности, моя мама. Когда я родилась, мама с папой еще не были женаты. Папа жил с другой семьей, и у него было двое сыновей. Мама никому не сказала, что забеременела. Бабушка догадалась, когда увидела, как маму тошнит в туалете. Кто был моим отцом, бабушка узнала уже после моего рождения. Она рассказывает, как к ней в дом пришел высокий красивый мужчина, представился Надиным товарищем по походам (что, в общем, было правдой) и сказал, что он сейчас едет к Наде в роддом, у него машина, и не надо ли отвезти какие-нибудь вещи. Вещи бабушка не взяла, зато поехала сама. Пока папа ходил договариваться с врачом о свидании, бабушка сидела в машине. Вдруг к ней подошла мамина подруга, тетя Таня. Она посмотрела вслед уходящему папе и спросила мою бабушку: «Вы знаете, кто это такой?» «Надин товарищ по походам», — ответила моя бабушка. «Нет, — сказала Таня, — это Настин отец». «Ну-ка, ну-ка, дай-ка его рассмотреть».

Позже бабушка заявила, что если я буду похожа на отца, она застрелится. Я была очень похожа на отца. Просто копия. Бабушка не застрелилась.

Надо сказать, Анастасией меня назвала мама. Папа хотел назвать меня Аксиньей или — на худой конец — просто Ксенией. Но поскольку он пришел в нашу семью последним, то шанс свой упустил. Однако на протяжении всей жизни меня преследует это папино неосуществленное желание — люди, которые забывают мое имя, почему-то упорно называют меня именно Ксенией, а не как-то еще. На мой вопрос: «Почему Ксеня?», они отвечают: «Тебе идет».

Когда я была маленькой, мы сначала жили у бабушки. Первая жена развелась с папой, и он ушел к моей маме. Так у меня появилась настоящая полноценная семья. Даже дедушка с бабушкой были в комплекте. В нашей семье все ругались. Мама с папой, мама с бабушкой, папа с бабушкой, бабушка с дедушкой. Бабушка с дедушкой, например, ругались из-за Сталина. Бабушка его ненавидела. Она говорила, что в ее семье все ненавидели Сталина. Когда их заставили повесить в доме портрет вождя, мать бабушки — прабабка Варя — плевала в портрет каждое утро и запрещала вытирать. Дед же плакал, когда Сталин умер, и посвящал ему стихи. Впрочем, обо всем этом я догадалась позже, когда подросла. Тогда все ссоры от меня тщательно скрывались. Меня все любили.

Дедушка учил меня казачьим и военным песням и стихам Маяковского. Папа учил меня спать в темноте. Бабушка учила делать вареники. Мама учила всему остальному — ходить, разговаривать...

Когда мне был год, родители поженились. Я их свадьбу не помню.

Когда мне было четыре, папа удочерил меня официально. Когда мне было пять, родители развелись, но мы продолжали жить все вместе. Когда мне было семь, я сменила фамилию мамы Маслина на фамилию папы — Пальчикова. Мама так и осталась со своей фамилией.

Со старшим сводным братом я почти не общаюсь. Он не мог простить отцу второй семьи и меня, в частности. Сейчас он какой-то бизнесмен. Познакомилась я с ним на папиных похоронах. Он долго на меня смотрел, а потом сказал: «Я тебя ненавижу. Убил бы, если б мог». Я сказала: «Я же не виновата, что папа умер». Он сказал: «Ты виновата, что папа ушел из нашей семьи». Я сказала: «Вряд ли. Когда папа ушел из вашей семьи, я еще не родилась».

Со своим вторым сводным братом Андреем я общалась очень хорошо. Он часто приходил к нам, моя мама его любила. Она привозила ему джинсы из командировок и брала с собой на концерты. Папа все время ставил нас рядом и сравнивал — похожи мы или нет. Мы были похожи.

Мама Андрея запрещала ему видеться с нашим общим отцом, поэтому мы всей семьей тщательно скрывали, что Андрей к нам ходит. Так, например, он никогда не должен был есть досыта, чтобы потом мать не спрашивала его с подозрением: «Не у отца ли ты был?» Мне нравилось, что мы должны что-то скрывать. Это была наша общая тайна, и я ею ужасно гордилась. Каждый вечер, когда к нам приходил Андрей, я разрабатывала планы по уничтожению улик. Я придумывала, как объяснить появление у Андрея новых книг. Только я, скажем, замечала, что у Андрея на шарфе остались нитки от папиного плаща. Но самую большую радость я испытывала, когда случайно встречала Андрея на улице. Его мать работала в том же районе, где мы жили, и запросто могла нас увидеть. Поэтому я не здоровалась с Андреем, делала вид, что мы чужие и друг друга не знаем. Мне ужасно нравилась вся эта конспирация, и я даже старалась почаще ходить по улицам, чтобы встретить Андрея и не поздороваться с ним.

Фамилия у моего сводного брата — Игнатов, по матери. Она поменяла им фамилии, когда папа ушел. Брат мой хорошо рисовал, писал песни и стихи. Но стал следователем. Когда он сдавал госэкзамен по уголовному праву, то нарисовал свой ответ в картинках — получилось что-то вроде комикса — и сдал его преподавателю. Ему поставили «пять». Это был выверт в духе моего папы. Точно так же, как и мое полуторачасовое опоздание на выпускное сочинение.

Сейчас брат женился. Мы иногда перезваниваемся.

Я бы могла еще очень многое рассказать. Как мой дядя занимался боксом и потом стал мафиозником. Как всех его друзей убили, а он уехал на Дальний Восток. Как в меня стреляли несколько раз. Однажды мы с другом разыграли целый спектакль и остались живы (друг после этого даже пробовал поступать на актерский). Как мой дядя пропал на одиннадцать лет, а его дочь рисовала папу по фотокарточке. Как в пять лет я собралась ехать к тете в Казахстан и даже самостоятельно добралась до вокзала. Как мы с братьями и сестрами воровали груши в частных домах. Старшую троюродную сестру Ирку поймали, и мы все ходили ее выкупать. Дедок, который ее поймал, сказал, что косу ей отрежет, и я мужественно предложила отрезать взамен свою...

А вообще, честно говоря, с легендами у меня все сложно. Слишком рано мои родственники уходили из жизни. Никого из них я не успела как следует расспросить. Они умирали как раз тогда, когда я становилась любопытной и собиралась задать им вопросы.

Больше всего мне рассказывала моя бабушка Рая — мамина мама. Она единственная, кто из моих бабушек-дедушек остался в живых. Она всегда рассказывает одни и те же истории, и они никогда не обрастают новыми подробностями. И это означает, что бабушка не врет.

ПИТЕР ГРИНУЭЙ

Золото

Золотой флюгер

Флюгер на крыше собора святого Петра и святой Урсулы в местечке Баннесдорф на острове Фемарн, что входил в состав Голштинии и расположен в Балтийском море, если верить местным жителям, был сделан из чистого золота. Сиял он по крайней мере ярко, красуясь на высоком шпиле во всех отношениях непримечательного и довольно приземистого здания. Здесь была двойная символика: золотой флюгер свидетельствовал одновременно о богатстве церкви и о недоступности богатства. Взобраться на купол святого Петра и святой Урсулы в Баннесдорфе, чтобы убедиться в подлинности золотого флюгера, было само по себе непросто, а сделать это тайно — тем паче. Флюгер представлял собой петуха в лодке. Имелись в виду петух, который прокричал, когда Петр в третий раз отрекся от Христа, и лодка, в которой святая Урсула с тремя тысячами девственниц добралась до Голштинии. Вопрос, побывала ли святая Урсула на берегах Балтики, по сей день остается открытым, хотя, кажется, у нее в самом деле были связи с Кёльном, где в XIII веке жили покровители Баннесдорфа. Гораздо сложнее проследить ассоциации, связывающие Урсулу и Петра. Местные остряки с удовольствием рассказывают приезжим скабрезные истории про бойких петушков и не менее бойких девственниц.

В мае 40-го года шестеро немецких пехотинцев, предварительно взбодрив себя алкоголем, решили лично убедиться в том, что флюгер действительно сделан из чистого золота. Они приставили к стене лестницы, одну длинную и две покороче, привязали веревки к водосточной трубе, верхнему ряду окон, освещающих хоры, к выступающим балкам, даже к солнечным часам на фронтоне и полезли на купол, как тати в нощи, все разом, дабы каждый не чувствовал себя одиноким в процессе установления истины.

Курт, почти добравшийся до золотой лодки, успел взяться одной рукой за стрелу, которая указывала на восток, и забросил ногу на оперение второй стрелы, которая показывала на запад, когда прогнившая деревянная лестница, привязанная свободным концом к кровле, надломилась и начала медленно-медленно отваливаться назад, в сторону церковных могил. Так как это была самая высокая лестница, Курта отбросило от собора почти на двадцать пять метров. Он со всего маху сел на надгробный камень из известняка и сломал позвоночник. Смерть наступила мгновенно. Ему было восемнадцать.

Следующим оказался толстяк Ханс. Потеряв равновесие, он сорвался вниз, и, пока он летел, ветки тиса пропороли ему живот и грудь, а когда он наконец рухнул на детскую могилу, зазубренный лепесток давно проржавевшей лилии, венчавшей надгробие, вонзился ему прямиком в горло. Смерть наступила мгновенно. Ему был двадцать один год.

Затем пришел черед Петера. Он как раз добрался до основания шпиля, тут лестница начала падать, Петер ухватился за крепежную скобу сточного желоба и через мгновение вместе с этой скобой в руке шмякнулся на посыпанную кремневой галькой дорожку, метрах в пятнадцати от стены, его голова разлетелась вдребезги, как лопнувшая электрическая лампочка, и он оказался погребенным под грудой деревянных обломков и вывороченного железа. Смерть наступила мгновенно. Ему было восемнадцать.

Продолжение. Начало см.: «Искусство кино», 2005, № 9, 12.
Публикуется по: G r e e n a w a y Peter. Gold. Edition Dis Voir, Paris.
Выражаем благодарность Питеру Гринуэю, а также студии «12А» и Александру Михайлову за безвозмездное предоставление права на публикацию этой книги.

Томас находился в той точке, где лестница раскололась и, прежде чем слегка развернуться, своим острым концом вонзилась ему в промежность, после чего он совершил в воздухе пируэт и упал в простертые руки каменного ангела, протягивающего в пустое ночное небо каменный венок. Смерть наступила мгновенно. Ему было девятнадцать.

Кристиан успел долезть до верхнего ряда окон, освещающих хоры, и оседлал лестницу, чтобы передохнуть, а заодно высвободить руки, чтобы удобнее было пить виски. Горлышко бутылки вспороло ему пупок, хотя причиной смерти стал деревянный крест, ударивший его аккурат по лицу. Отец не сумел его опознать, так что идентификация, отраженная в официальном свидетельстве о смерти, была сделана по зубам и шрамам на ягодицах, оставленных отцовским ремнем. Ему было двадцать.

Ближе всех к земле, на расстоянии двенадцати метров, находился Хельмут. Он больше других выпил и медленнее других поднимался по лестнице. Он остался лежать с переломанным позвоночником на карнизе часовни святой Урсулы. Смерть не наступила мгновенно. Он отлежал еще три дня в коме, и ему грезилось, что он курит трубку и дым выходит из всех отверстий его тела, терпкий дым яблоневых веток, которые горели в кострах его детства в Силезии, и сладкий дым виргинского табака «Чипсток майлд», который он курил в баре отеля на Унтер ден Линден, где Фрика Ханслер напевала всякую похабщину на мотив вальса «Голубой Дунай». Ему было семнадцать.

Шестеро пьяных немецких солдат лезут на купол собора в честь Отрекающегося Петра и Девственной Урсулы, чтобы стащить якобы золотой флюгер, — согласитесь, не лучшая реклама для оккупационной армии. «Третий рейх», конечно, не жаловал церковную власть на местах, но это ночное приключение явно было не из разряда антиклерикальных. Бесславную историю следовало поскорее переписать.

Было объявлено, что жители Баннесдорфа — по большей части из датчан — жестоко расправились с немецкими пехотинцами во время комендантского часа. Вспомнили неприятные моменты из истории отношений немцев и датчан в Шлезвиг-Голштинии. В воздухе запахло репрессиями. Соборный шпиль взорвали динамитом. Не без труда извлеченный из-под обломков тяжелый, чугунный, покрытый позолотой флюгер вместе с приваренными к нему буквами чугунного литья потянул на 341 фунт. За убийство шестерых молоденьких пехотинцев, которых посмертно повысили в звании и с почестями, как героев, похоронили в кафедральном соборе Кёльна, жителям местечка Баннесдорф в качестве компенсации велено было собрать 341 фунт чистого золота. На все про все им дали три дня, после чего за каждый недостающий фунт немцы обещали расстреливать по одному жителю. Невероятное требование, по своей жестокости достойное включения в сборник сказок братьев Гримм. Между прочим, Вильгельм Гримм прожил год на острове Фемарн, где он записывал местный фольклор, а последние годы жизни, прикованный к инвалидному креслу развившимся менингитом, провел в Ниендорфе, местечке по соседству с Баннесдорфом.

Вместе с рассказом о героической смерти шестерых немецких пехотинцев голштинская газета напечатала три сказки братьев Гримм — «Румпельштильцхен», «Вдова Петаки» и «Праздник сапожника». В первой брошенная в темницу девушка должна была превратить солому в золотую пряжу, во второй принцу наказали вычерпать ложкой озеро, а в третьей двум братьям велели срезать лес портняжными ножницами. У всех сказок был счастливый конец: возмездие свершилось, добро торжествует, жертвам отпущена полновесная мера счастья. История умалчивает о том, оценили ли по достоинству эти сказки жители Баннесдорфа, но, надо полагать, напрашивавшиеся сравнения были ими отмечены. Для них сказка о золотом флюгере имела печальный конец. Немцы расстреляли сто десять мужчин, пятнадцать женщин и троих детей, а золото, которое жителям местечка удалось собрать — семейные четки, обручальные кольца, сережки, запонки, подсвечники, распятия, дароносица, лопаточка, разрезной нож, часы, коронки, рамка, — после взвеши-

вания (71 фунт) было выставлено в кафедральном Кёльнском соборе как свидетельство глубокой признательности жителей далекого северного местечка шестерым храбрецам, сложившим голову в их краю, а заодно и всей славной германской армии.

Когда союзники начали бомбить Кёльн, золотые украшения положили в банковский сейф. Спустя два месяца сейф погрузили в грузовик и отвезли в Карлсруэ, а оттуда в Баден-Баден, там из этих украшений сделали три «желтых бисквита», которые пополнили собой коллекцию Дойчебанка. Два слитка пришлось отдать шантажисту, грозившему рассказать о гомосексуальных связях управляющего с двумя банковскими клерками, а третий оказался в коллекции лейтенанта Харпша, который направлялся в северо-итальянский город Больцано, где нет настоящих спагетти, зато есть собор с флюгером в честь святого Петра. Флюгер этот сделан из двух огромных ключей: один, как гласит легенда, от райских врат — для праведников, а другой, стало быть, от адских врат — для грешников. Пока что еще никто не догадался влезть на шпиль за этими ключами, чтобы проверить справедливость легенды.

Двенадцать дней Рождества

В пятницу вечером, вскоре после Рождества 1939 года, Ханс и Софи Химмель, за нежную привязанность друг к другу в шутку прозванные голубками, поужинали в своей дрезденской квартирке в районе Биштрихт, поставили в мойку грязную посуду и, сев за чистый стол, завернули пять золотых колец в пол-листа утренней газеты, где была напечатана фотография их погибшего сына. Он получил пулю в затылок, сражаясь в Польше во имя великой Германии, и был посмертно награжден Железным крестом. Ханс и Софи не в шутку считали, что Железный крест — это ювелирное украшение для солдат, однако им хватило ума припрятать настоящую ювелирку. Они засунули газетный сверточек в футляр от очков, футляр положили в непромокаемый пакетик из-под какао, пакетик в кожаный планшет, а планшет закопали под грушевым деревом на заднем дворе. Второй половиной газетного листа они выстлали дно клетки с канарейками, набросили на клетку тряпку и легли спать. До них давно доходили слухи, что молодые наци из их квартала, «разбитые сердца», как их в шутку кто-то окрестил, рыщут в поисках еврейского золота, чтобы расплачиваться им с дорогими проститутками на Перникенштрассе, которые соглашались заниматься скотоложеством со свиньями. В предвоенном Дрездене умели шутить. Свинские забавы на еврейские деньги — куда уж смешнее!

Первое золотое кольцо принадлежало дедушке Ханса, второе — бабушке Софи, третье отцу Ханса, четвертое — самому Хансу, а пятое когда-то выбрала Софи во время их короткого путешествия в Данциг, где они жили на вилле ее тетки у моря. Пять обручальных колец разного диаметра и веса, которые носили на разных пальцах в общей сложности сто тридцать семь лет.

Капрал Кеттль сразу обратил внимание на газетный лист с портретом Геринга на дне клетки с канарейками. Он открыл клетку, и птички вылетели на волю через сломанную дверь на задний двор, куда он следом вывел Ханса и Софи. Шел дождь, и пока капрал, сунув Софи под юбку дуло винтовки, тыкал концом в разные места, Ханс, которому не разрешили надеть ни шляпу, ни пиджак, ни брюки, дрожал, как цуцик, и чихал не переставая, при этом нервно посматривая под грушевое дерево, что капралу Кеттлю показалось подозрительным. В результате не бог весть какие еврейские сокровища перекочевали в ранец немецкого капрала и при этом обнаружилось, что вода проникла в футляр от очков и газета с фотографией солдата, получившего Железный крест за отвагу на полях сражений в Польше, вконец раскисла.

Через три недели Ханс умер на железнодорожном разъезде в Бутенберге, где он прятался в товарном вагоне, перевозившем кур. Болезнь давно подтачивала его изнутри, и вот случилось неизбежное, он захлебнулся собственной рвотой. На лицо лежащего спокойно уселась курица — верный признак того, что человек мертв. Еще через три месяца смерть настигла Софи в местечке Тре-

богган, на просеке среди серебристых берез, в частных владениях немецкого военачальника Вернера фон Бломберга, где он охотился на фазанов и куропаток. Ее раздели догола и долго над ней измывались, особенно же ее мучителей забавлял шрам от кесарева сечения. Вот, смеялись они, даже родить через положенное место не сумела. Напоследок они оставили на ее теле еще один след — от пули в затылок. Таким образом, два шрама, родовой и смертельный, навсегда связали Софи с ее погибшим сыном.

Пять золотых обручальных колец, четыре канарейки, три французские курочки, два голубка, одна куропатка на грушевом дереве... почти рождественская песня. Пять золотых обручальных колец вместе с шестью сотнями таких же или похожих доставили в Готенберг, а оттуда в Голштинию на переплавку, и в результате на свет явился золотой слиток (серийный номер HS 56ExH 42). Хотя первые буквы означали «Голштиния, плавильный завод», при желании их можно было прочесть и так: «Ханс и Софи». Цифры «56» означали номер партии, но при этом как бы указывали на возраст умерших. Латинская аббревиатура «Ex» значит не только «исполнено», но также «ушли из жизни». Следующая буква расшифровывается как «Холдштаттер», но ее можно расшифровать и как «Химмель». 1942 — год изготовления слитка и год смерти Химмелей.

Этот золотой слиток в числе прочих был упакован в мешок из зеленого сукна, завязан красной тесьмой и отвезен в Мюнхен. Потом он много путешествовал — Вена, Берн, Баден-Баден — и наконец обнаружился в чемодане на заднем сиденье черного «Мерседеса» (номерной знак TL9246), брошенного на обочине дороги возле Больцано, единственного во всей Италии места, где не могут приготовить настоящие спагетти.

Золотой пистолет

Дело происходило в 1938 году. У некоего бального танцора была любовница, двадцатилетняя продавщица Петра из галантерейного магазина на Дортмундштрассе в Магдебурге, блондиночка с маленькой грудью и честолюбивым, властным отцом, и однажды он подарил ей дамский пистолет, сделанный частично из золота. В среду на первой неделе Великого поста Петра немного пофлиртовала в магазине со своим боссом, а вечером в затрапезной гостинице на Фалкенштайнплац бальный танцор обвинил ее в измене. Пока Петра была в ванной, он вытащил из ее сумочки пистолет и выстрелил своей любовнице в живот. Затем он быстро перезарядил оружие, чтобы покончить с собой, но в спешке вставил патрон другого калибра, и пистолет взорвался у него во рту, при этом ствол застрял в горле. Не помня себя от боли, бальный танцор бросился с лестницы головой вниз. Вместе с ним вниз с веселым звоном полетели разрозненные детали пистолета — рукоятка, предохранитель и курок, которые потом нашел у подножия лестницы Клаус, малолетний сын привратника.

После довольно бурной сцены, устроенной отцом Петры (войдя в раж, он разбил унитаз, чуть не задушил владельца гостиницы и, получив сокрушительный удар по затылку от начальника полиции, пролил четыре литра крови на парадный коврик с надписью «Добро пожаловать»), и отъезда полицейского наряда, благополучно восстановившего тишину и порядок в квартале, Клаус решил поиграть с желтыми блестящими штучками. Для начала он выкрасил их зеленым лаком, найденным в мусорной корзинке фрау Декер из шестнадцатого номера, но лак не хотел высыхать, и Клаус зашвырнул детальки в угол, откуда их позже вымел привратник и отнес герру Муссилю, хозяину скобяной лавки по адресу Хайдерштрассе, 17-а. Фредерик Муссиль сразу распознал, с чем имеет дело, смыл зеленый лак скипидаром и включил детали пистолета в свою коллекцию золотых безделиц, доставшихся ему при разграблении дома соседа-еврея, торговца кошерным мясом. С помощью скупщика краденого Фредерик загнал золотые детали на черном рынке служащему дармштадтского банка, который передал их своему партнеру по разным махинациям, управляющему банком, а тот уже переплавил детали пистолета во время своей недельной поездки в Лейпциг. Эти детали вошли

в состав золотого слитка (серийный номер Lei98), который, оказавшись в 40-м году в Баден-Бадене, благополучно пролежал в банковском подвале, некогда монастырском погребе, пока сотня золотых слитков не попала в руки подчиненных Харпша, сержанта и капрала, и девяносто два из них в мае 45-го совершили путешествие в Больцано, где о настоящих спагетти вспоминаешь, как о заморском деликатесе.

Фотодокумент

Организаторы нацистской вечеринки в Данциге с помощью посулов и угроз заставили трех проституток, в том числе одну несовершеннолетнюю, разгуливать голыми в золотых украшениях, реквизированных в еврейских семьях. Без пяти минут отставной генерал, решивший выставить эти украшения на аукционе и на вырученные деньги купить «Роллс-Ройс», пообещал самому щедрому покупателю девицу на выбор. Голые проститутки ходили по сцене, на которой накануне посмертно вручались медали родственникам сорока кадетов с затонувшей подводной лодки, девицы крутились и вертелись под блицы вспышек на фоне увеличенной во всю стену фотографии подлодки, пока оркестр исполнял вальс «Голубой Дунай» в ритме быстрого фокстрота. В конце вечеринки планировалась распродажа эффектных снимков с голыми девицами в пользу выходящего в отставку генерала, и проституткам надо было расстараться, чтобы поднять цены на товар.

После войны эти снимки помогли составить опись пропавших украшений, которые предполагалось вернуть их владельцам. Следует иметь в виду, что не все золотые драгоценности пошли с молотка — часть из них сложили в ведерки для шампанского и спрятали под столом. Эти ведерки исчезли, и их дальнейшая судьба покрыта мраком. Зато нам доподлинно известно, что произошло с девятнадцатью украшениями, выявленными с помощью фотографий голых девиц.

Арчибальд Клемперер, делавший во время аукциона самые высокие ставки, к концу вечера надрался и уже толком не соображал, что же он в результате приобрел. Сопроводив его домой, одна из девиц, предположительно находившаяся в сговоре с официантом, несколько раз ударила Клемперера по голове серебряным подсвечником. Забрав золотые украшения, она загнала их перекупщику, и после того как драгоценности провели неделю в трюме корабля, отчалившего из шведского города Мальмё, они оказались в Баден-Бадене, где их переплавили в золотой слиток (серийный номер BB890/36). Этот слиток, завернутый в зеленое сукно, попал в руки лейтенанта Харпша и позже был обнаружен в разбитом черном «Мерседесе» на обочине дороги под Больцано, единственном итальянском городе, жители которого не умеют готовить настоящие спагетти и при этом умудряются относиться к самим себе со всей серьезностью.

Большинство представителей четырнадцати еврейских семей, приглашенных аукционным домом «Кристи» в Женеву для опознания золотых украшений по фотографиям трех шлюх, которые разгуливали в чем мать родила, с уверенностью указали на семейные реликвии своих близких. Те, кому повезло меньше, получили в качестве компенсации копии скандальных фотографий, которые, по словам представителя дома «Кристи», по-своему могут украсить нашу жизнь.

Слух о щедром Клемперере, возможно, пустили организаторы пресловутой вечеринки, три эсэсовских генерала, с тем чтобы повысить призовые своего коллеги: вместо дорогого автомобиля — маленький частный самолет, в который они собирались подложить адскую машину, так что отставной генерал, не дотянув до Англии, отправился бы кормить рыб в Ла-Манше. В результате бравый отставник отказался от дарового самолета и благополучно добрался до Каракаса в компании несовершеннолетней проститутки, которая выдавала себя за его дочь. Их второй ребенок в 1978 году стал министром культуры Венесуэлы.

В связке

В ноябре 1944 года будапештских евреев сбрасывали с моста. Их связывали по трое, в середине — самый толстый. Иногда его подстреливали, но не убивали. Например, стреляли в позвоночник, чтобы отнялись ноги. Вода ледяная. Течение быстрое. Река глубокая. Никто не мог сказать заранее, сколько продержится на плаву очередная троица. Это зависело от разных факторов, но экзекуция нередко затягивалась. Одно оставалось неизменным: тройная связка. Этой процедуры, возможно, из суеверия, придерживались неукоснительно.

Экзекуторы были большие шутники. С именами они играли, как с людьми.

— Седрах, Мисах, Авденаго[1].

— Три мудреца.

— Бог-Отец, Бог-Сын, Бог — Святой Дух.

— Поставь Святого Духа в середину.

— Любого толкни — из него дух вон.

— Сталин, Рузвельт, Черчилль.

— Толстого надо в середку.

— Они все толстые.

— Рузвельт не толстый, а колченогий. Сейчас мы этого тоже колченогим сделаем.

— Американку ставь в середку, а русского с инглезой по бокам.

— Чарли Чаплин, Дуглас Фэрбенкс, Мэри Пикфорд.

— Богатенькие янки.

— А правда, что Чаплин еврей?

— Еврей, а соображает. Усики взял у фюрера, котелок у Черчилля, а тросточку у Рузвельта.

Финкой по верхней губе — вот усики, топориком под колено — вот колченогий, лопаткой по темени — почему без котелка?

Иногда к мосту подходил Рауль Валленберг.

— Гляди, опять идет Спаситель!

Для Рауля они приберегали совсем пропащих. За слепого старика — бутылка виски. За костлявую девицу — четыреста флоринов. За смазливую — шестьсот. За беременную — тысячу. За ребенка с него можно было слупить брильянт.

— На кой черт этому Раулю столько евреев?

Спасенный садился на заднее сиденье автомобиля с дипломатическими номерами, и шофер Рауля Валленберга увозил его в шведское посольство.

— Небось их там у него как собак нерезаных.

— Евреи в сортире.

— Евреи в спальне.

— Евреи в дымоходной трубе.

— Евреи в шкафу.

— Евреи под лестницей.

— Где только этот Рауль берет и деньги, и виски, и брильянты?

Порой в машину набивалось по семь человек. С шофером — восемь. Четверо сзади, один впереди, кто-то у него на коленях и еще один в багажнике. Рауль спускался с моста и шел домой пешком. Воротник пальто поднят вверх, изо рта парок — ночи стояли холодные.

А острословы, среди которых были заядлый киношник и завзятый книгочей, все шутили:

— Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко.

— Антоний, Красс, Помпей.

— Солнце, луна, комета.

— Король, дама, валет.

— Три брата-акробата.

---

[1] Трое мужей иудейских, которых царь Навуходоносор повелел бросить в раскаленную печь и которые чудесным образом вышли из нее живыми и невредимыми (Даниил. 3.12—30).

Река принимала в свои объятья аллегорических персонажей, русских кинорежиссеров, римских полководцев, голливудских кинозвезд. Одних, захлебывающихся, она уносила вдаль, другие сразу шли на дно.

Экзекуторы начали требовать от Рауля золото.

— Хватит с нас виски, флоринов и брильянтов. Сколько ни пей, все мало, деньги негде хранить, а брильянты уходят направо и налево.

— Это как же?

— Вино, бабы, певички.

— Шнапс, мальчики, стриптиз.

— Рай, чистилище, ад.

Рауль стал приносить золото. Маленькие золотые распятия.

— Интересно, где он их берет?

— Евреи в обмен на распятия! Ха-ха-ха!

— Папа римский наложил бы в штаны, если б они у него были.

— Денежки никогда не бывают лишними. После войны съезжу в Ялту поглядеть, где эти трое кроили карту Европы. Вот кто плясал под дудку мирового еврейства.

— Три девицы под окном.

— Три поросенка.

— Мирра, мед и млеко.

— Мелхиор, Каспар и Валтасар.

Шандор Новотны, поднаторевший в швырянии евреев связками в воды Дуная и изобретении для них символических имен, спрятал золотые распятия Рауля Валленберга на Падоровском кладбище, за расшатанным кирпичом в цоколе памятника Беле Кираю, малоизвестному венгерскому поэту, умершему в 1848-м, в год европейских революций, которые все были подавлены. В жизни Шандора были три женщины — теща, жена и замужняя дочь. Первая и последняя остались вдовами благодаря совместным усилиям Сталина, Рузвельта и Черчилля. Среднюю, в символическом смысле, тоже можно назвать вдовой: чтобы поменьше бывать дома, Шандор вступил в нацистскую венгерскую Партию стрелы и креста, и с тех пор они с женой не спали вместе. Пять лет, четыре месяца и две недели, если быть точными, Шандор вел подсчет. Зато он занимался сексом возле другого схрона, в другом цоколе, где тоже нашелся расшатанный кирпич, — у памятника малоизвестному венгерскому композитору Йожефу Осцелу, умершему в 1871-м, в год, когда немцы оккупировали Францию и аннексировали Эльзас и Лотарингию. Шандор принуждал к сексу замужних еврейских женщин, а после связывал их по трое с другими жертвами и сбрасывал с моста. Он презирал свою жену и самоутверждался в собственных глазах. Его заветной мечтой было утопить сразу трех обесчещенных им женщин. В этом ему виделось нечто библейское, ветхозаветное, вроде побивания блудниц камнями. Разве они не совершили прелюбодеяние? Разве они не были иудеянками?

За несколько месяцев Рауль Валленберг выкупил у Шандора не одну женщину. Впрочем, после Шандора кое-кто предпочел ледяную воду Дуная.

Как-то раз ночью шурин Шандора прокрался за ним на Падоровское кладбище и увидел, как тот предается любовным утехам и где хранит золотые распятия. Он схватил расшатанный кирпич и ударил им Шандора по темени. Золото он рассовал по карманам, а тело спрятал в склеп Элемера Пашека, малоизвестного венгерского художника, который писал маслом обнаженные трупы накануне первой мировой войны, когда Европа изголодалась по насилию.

Вот так трое незаметных героев венгерского культурного прошлого — Бела Кирай, Йожеф Осцел и Элемер Пашек — стали невольными свидетелями подвигов Шандора Новотны. Деньги, секс, смерть.

Шурин Шандора был расстрелян за спекуляцию при попытке продать золото лейтенанту гестапо в Зальцбурге, распятия же клеймили, поместили в депозитный ящик и отправили в Мюнхен дипломатической почтой. В январе 45-го их переплавили в золотой слиток весом 70 граммов, и вскоре тот оказался в Баден-Бадене, а затем, на короткое время, в руках лейтенанта вермахта Густава Харпша, который был одержим желанием вернуть свою маленькую до-

чурку и в спешке дорого заплатил за автомобильную аварию недалеко от Больцано 5 мая 1945 года. Больцано — это почти Австрия, и городской ландшафт мало чем отличается от Зальцбурга: та же быстрая речка, образованная тающими в горах снегами, те же прибрежные террасы, бары и кафе. Правда, в Больцано рестораны стыдливо упрятаны от глаз туристов в боковые улочки поближе к собору. Это объясняют неумением готовить настоящие спагетти. Ведь в Италии настоящие спагетти и настоящий патриот — это почти синонимы. Следует ли из этого, что повара, не умеющие готовить спагетти, плохие патриоты?

Канадские конверты

Генрих-Клаус Танненбаум посылал кольца — обручальные, свадебные, крестильные — в Квебек своему канадскому дяде-филателисту. Письма уходили, сверху донизу обклеенные немецкими марками из офиса его невесты в Оснабрюке, где она проходила курс молодых стенографисток. «Третьему рейху» позарез нужны были молодые стенографистки, поскольку горы всевозможных приказов и реляций росли не по дням, а по часам.

Невеста Генриха-Клауса практиковалась в машинописи, сочиняя письма своему возлюбленному.

Готтенбургштрассе, 137
1 ноября 1936
Дорогой Генрих-Клаус,

я ужасно скучаю. Еще целых шесть часов ждать, пока я тебя увижу и смогу потрогать в разных заветных местечках, ну ты знаешь. Ты тоже по мне скучаешь? Мама спрашивает, не мешаю ли я тебе сочинять своей болтовней. Вечером ты будешь меня поджидать на нашей зеленой скамейке. Жду не дождусь одиннадцати часов, когда погаснет свет и мы останемся в полной темноте, в которой будет гореть лишь свеча твоей любви.

Любящая тебя
Матильда

В апреле 37-го года в Вильгельмсхафене, в самолете, держащем курс на Квебек через Рейкьявик, Анкару и Ньюфаундленд, в результате проверки документов в связи с предполагаемым покушением на фюрера три письма Генриха-Клауса случайно попали в руки гестапо. Из конвертов извлекли аккуратно завернутые кольца и по обратному адресу легко нашли отправителя. Извещенное по телефону местное отделение гестапо установило наблюдение за Танненбаумом. Из-за особых обстоятельств, при которых эти письма были перехвачены, его имя, без всяких на то оснований, стало ассоциироваться с покушением на Гитлера. Произошла одна из тех роковых ошибок, которые исправить невозможно.

Готтенбургштрассе, 137
10 января 1937
Дорогой Анри!

Я пишу тебе это письмо в спальне. Нас разделяют каких-нибудь пять километров, а мне кажется, будто ты в пустыне Сахара, или в Нью-Йорке, или на Северном полюсе. Или в Канаде, куда, я знаю, ты так рвешься.

Я надеюсь, что ты никогда не станешь меня обманывать, будь то слова или поступки. Я довольно безразлична к этикету, всяким там светским приличиям, равно как и к непристойностям (впрочем, мне нравится, когда ты произносишь неприличные слова, это меня заводит, и тебе это нравится), но лжи, какая бы она ни была, я не вынесу.

Без капельки лжи твоя навеки
Матильда

14 июня 1937 года ночью Генрих-Клаус Танненбаум был найден под желтым уличным фонарем, на зеленой скамейке напротив дома по Готтенбургштрас-

се, 137, где жила его невеста Матильда вместе с матерью и двумя тетками. Он лежал с перерезанным горлом.

Готтенбургштрассе, 137

21 февраля 1937

Мой Анри!

Мама хочет еще раз услышать, как ты играешь на пианино. Она сделает из тебя знаменитость, хотя бы для того, чтобы похвастаться перед моей теткой Ульрикой, которая всем нахваливает своего племянника. А еще ей хочется выбраться в концерт, надеть свои меха и бусы с кольцами, хотя не такие уж они и дорогие. По-твоему, я похожа на свою мать? Скажи, в Квебеке есть зеленые скамейки?

Твоя шикарно раскинувшаяся на зеленой скамейке в сумерках
Матильда

Каждый вечер, в течение полутора лет, дождавшись одиннадцати часов, когда гас уличный фонарь, Генрих-Клаус и Матильда набрасывались друг на друга на зеленой скамейке. Он запускал руку ей под платье, между влажных ног, она хватала его за возбужденный член, и они наконец предавались любовным утехам, перед тем проговорив битый час о том, что они будут проделывать друг с другом, когда погаснет уличный фонарь.

Готтенбургштрассе, 137

5 марта 1937

Мой миленький, маленький Генрих!

В один прекрасный день нас застукает моя тетка, которая, я уверена, шпионит за нами из окна своей спальни. По-твоему, Моцарт бывал в Канаде? Я думаю, он даже не знал, где она находится. Когда я буду беременная (на тебя, как ты осторожничаешь, рассчитывать не приходится), я хочу жить в Германии, а не у черта на куличках, где не говорят по-немецки и в сочельник морозы под тридцать градусов.

Ждущая своего профессора любовных наук твоя маленькая текущая
Матильда

Матильда неотрывно смотрит из окна спальни на мертвое тело своего любовника, распростертое на зеленой скамейке через дорогу. Генрих-Клаус Танненбаум, двадцати девяти лет, композитор, написал одну симфонию, два скрипичных концерта, фортепианный цикл и одноактную оперу о любви Гёте к Шарлотте Бафф. Все они исполнялись. Перед ним открывались блестящие перспективы. Каким же нужно быть идиотом, чтобы при этом обворовывать свою будущую тещу, украшение за украшением, колечко за колечком, и переправлять их в Квебек на черный день, когда им с Матильдой придется эмигрировать!

Готтенбургштрассе, 137

30 марта 1937

Мой дорогой Генрих Восьмой!

Я заменю тебе восьмерых жен? Или их было шесть? Кто писал музыку для Генриха Восьмого? Стихи для тебя я уже написала. «Разведенная, обезглавленная, умершая, разведенная, обезглавленная, выжившая». Могу сыграть все шесть ролей.

В Канаде мы непременно наделаем детей, похожих на индейцев, и они будут не целоваться в губы, а тереться носами. А еще они станут натираться жиром, чтобы не замерзнуть. Надо будет нам потренироваться. Сегодня ты снова будешь обладать мной в темноте на скамейке.

Твоя, твоя, твоя танцующая Матильда (или это уже Австралия?)

Генрих-Клаус Танненбаум должен был стать Анри Танненбаумом, франко-канадским композитором, а Матильда — франко-канадской домохозяйкой.

Их франко-канадские дети чувствовали бы себя в безопасности, так как до них не могли дотянуться антисемитские руки «третьего рейха». Матильда была бесстрашная девушка, склонная к экспериментам, особенно сексуального характера. Она ничего не боялась, в отличие от Генриха-Клауса. Но Матильда не смогла ему простить воровства — он ее обманывал, он злоупотребил ее доверием. Она сообщила в гестапо, в какое время они встречаются под уличным фонарем, на зеленой скамейке напротив дома по Готтенбургштрассе, 137. И 14 июня 37-го года тайная полиция исполнила свой гражданский долг.

Готтенбургштрассе, 137
9 апреля 1937
Анри!

Сегодня я впервые напечатала фразу по-английски. «The quick brown fox jumps over the lazy dog»[2] — все буквы английского алфавита. Я — лисица, а ты — ленивая собака. Хотя Германия будет править миром, английский язык придется нам очень кстати, ведь на нем говорят американцы, а за ними будущее. Мистер Фриц Ланг и мистер фон Штернберг (конечно, никакой он не «фон»). Или эти германо-американские миллионеры — Рузвельт, Линдберг, Калманн, Тедди Спирхоффер. А сегодня я узнала, что мой любимый американский писатель Фрицджеральд родился в Гамбурге — хотя чего тут удивляться, с таким-то именем!

Надеюсь, сегодня ты меня отфрицуешь.

Твоя придворная дама (хотя ты, наверное, не захочешь, чтобы я себя вела, как дама)
Матильда

До одиннадцати часов вечера Матильда разглядывала в окно бездыханное тело Генриха-Клауса, а ровно в одиннадцать уличный фонарь погас, и скамейка погрузилась в темноту. Всю ночь она просидела у окна. Это было как бы бдение у мертвого тела, отдание последних почестей покойнику. Когда рассвело, она увидела, что тело исчезло. Вероятно, она какое-то время спала, уткнувшись лбом в холодное стекло.

Готтенбургштрассе, 137
1 мая 1937
Дорогой Анри!

Что ты делал в спальне моей матери? Ты сказал, что захотел взглянуть на нашу зеленую скамейку из окна моей спальни, но это объяснение показалось мне не слишком убедительным.

Сегодня тебя ждет сюрприз. Я надушусь новыми духами, и, чтобы ты почувствовал этот запах, придется ткнуть тебя носом. Куда — вот тебе подсказка. Что Гёте говорил про Франкфурт? Если ответишь правильно, считай, ты во Франкфурте.

Твоя Матильда

Через три дня после трагической развязки, когда она сидела в урочный час на скамейке, за ней приехала полиция. В одиннадцать погас уличный фонарь, и они забрали также ее мать и двух теток и отвезли всех на железнодорожную станцию, после чего те растворились в опустившемся на Польшу волглом тумане.

Готтенбургштрассе, 137
26 мая 1937
Дорогой Анри!

Можно по-английски — Генри... Мой английский с каждым днем становится лучше. И все-таки я предпочитаю французский. Если я напишу тебе это письмо по-французски, мало кто в Германии сумеет его прочесть.

Когда мы переедем во французскую Канаду и станем жить в ледяной избушке

---

[2] Ловкая бурая лисица прыгает через ленивую собаку (*англ.*).

и ходить по сугробам, привязав к подошвам ботинок теннисные ракетки, к нашему загону, где бегает белая лошадь, я совсем не буду тосковать по Германии. Мы заведем деревянную мебель, выкрасим ее в зеленый цвет и повесим над радиоприемником желтый фонарик, который будет нам напоминать Готтенбургштрассе, 137.

Любящая тебя больше, чем может нарисовать твое воображение,

Матти

Тринадцать золотых колец благополучно прибыли в Квебек и перекочевали в банковскую ячейку до лучших времен, когда за ними явится владелец. Три кольца конфисковали и отправили в Оснабрюк. Еще три обнаружили за подкладкой пиджака Генриха-Клауса, когда его раздели в морге. Эти шесть колец, оказавшиеся в одной куче с прочими еврейскими побрякушками в полицейском участке на Зевенплатц, позже рассортировал золотых дел мастер, некто Вассерал, как указано в расписке, что на фризском диалекте означает «маленькая птичка с пронзительным голосом».

Готтенбургштрассе, 137

12 июня 1937

Дорогой Анри!

Я устала ждать, когда мы наконец отправимся в Канаду. Вчера наши соседи уехали поездом в Лиссабон, откуда они рассчитывают добраться на пароходе до Нью-Гемпшира. Это путешествие стоило им дома, но они с радостью сделали свой выбор.

Мой ультиматум: Дед Мороз делает мне маленького Санта-Клауса, а моя мама вяжет тебе шерстяную шапку и носки и делает своим наследником. Она будет счастлива. Она все для нас сделает, достанет для тебя пианино, а через полгода она к нам примчится по первому зову, особенно если ты пообещаешь ей рождественскую елку.

Навеки, навеки, навеки твоя

Матильда

Еврейские побрякушки переплавили в золотой слиток «Посейдон» с оттиском трезубца и серийным номером FDG98. В Оснабрюке он находился до марта 44-го, когда его переправили в Баден-Баден. А 4 мая 45-го года, после того как сержант Ханс Доппельман и капрал Рейнар Гёльферль расписались в его получении, золотой слиток отправился в Больцано, где спагетти не считаются неотъемлемой частью итальянской кухни, скорее, заморским блюдом, которое заезжим туристам лучше всего готовить в своем гостиничном номере, подальше от людских глаз.

Калипсо-Магдалина

В коллекции братьев Гласмин-Контакси из Пармы имелась статуэтка сомнительного вкуса. Братья торговали пармезанским сыром и были совладельцами отеля «Стендаль» и отеля «Верди», то есть извлекали двойную прибыль — из самого известного пармского продукта и двух заезжих знаменитостей.

Статуэтка сомнительного вкуса представляла собой беременную нимфу Калипсо, которую богиня Диана превратила в медведицу и отправила в ночное небо, чтобы по ней могли ориентироваться сбившиеся с пути моряки. Опозоренная Калипсо с огромным восьмимесячным животом, стоя на полусогнутых вывороченных ногах, прикрывала руками одновременно лицо и голую грудь. Диана, целомудренная предводительница нимф-девственниц, сочла поведение Калипсо недостойным, хотя совратитель сыграл с ней подлую шутку. После того как она раз и навсегда отвергла домогательства Юпитера, последний принял образ непорочной Дианы. Богиня, согласно мифу, сама домогалась нимфы и при этом стыдилась своих лесбийских наклонностей. Чем еще можно объяснить столь неоправданно суровое наказание?

Во искупление финансовых грехов, связанных с кинематографом, братья Гласмин-Контакси, помимо прочих благодеяний, передали статуэтку беремен-

ной нимфы Калипсо в безвозмездное владение своему кузену, архиепископу Мюнстерскому. Архиепископ объяснил добронравным прихожанам, что на самом деле бронзовая статуэтка изображает Марию Магдалину в момент, так сказать, flagrante delicto[3], а ее выпирающий живот, помимо очевидной причины, был также отражением тогдашних (1440-е годы) представлений о женской красоте. Тот же мотив можно проследить на картине Ван Эйка, изображающей Яна Арнольфини и его супругу. Эти фламандские еретики не стеснялись открыто демонстрировать торжество брачного союза.

Архиепископ Мюнстерский ошибался по крайней мере по четырем пунктам. Статуэтка, как мы уже могли убедиться, изображала нимфу Калипсо, а вовсе не Марию Магдалину, отлили ее в 1540 году, а не в 1440-х, Ян Арнольфини был добрым католиком, а никаким не еретиком, и, наконец, статуэтка не бронзовая, а золотая. Ее натирали смесью нашатырного спирта, уксуса и соли для усыпления бдительности тех, кто готов был пренебречь высоким эротизмом ради низменного желания переплавить ее в золотой брусок и выручить хорошие деньги. Статуэтка, возможно, принадлежала школе Бенвенуто Челлини, то есть относилась к эпохе, когда скульпторы-маньеристы изображали соблазнительную женщину с животиком. Таким образом, беременная Калипсо, хорошо вписываясь в иконографическую традицию, делала ее модным артефактом европейских салонов XVI века.

Более циничные гости архиепископа не сомневались в непристойной подоплеке художественного замысла, и один из них, имевший отношение к медицине, украл статуэтку из похотливых побуждений. Исследуя характер беременности нимфы, он поскреб скальпелем у нее между ног и под слоем патины обнаружил золото. Золото и секс — кто устоит перед такой гремучей смесью? Он оттер статуэтку нашатырем до блеска и поместил под стекло в спальне, рядом с хирургическими инструментами.

У одной богатой и набожной католички, частенько бывавшей в доме архиепископа, обнаружился рак яичников. Не находя утешения в религии и уже не заботясь перед лицом близкой и мучительной смерти о своей репутации, она кинулась к доктору за болеутоляющими таблетками и коротким забвением в его постели. Так она увидела статуэтку Марии Магдалины, еще недавно принадлежавшую архиепископу, в ослепительном золотом сиянии. Вот тебе и шлюшка! Чудеса, да и только.

Невольно идя по стопам братьев Гласмин-Контакси, доктор объяснил даме, что статуэтка подарена архиепископом, который так расщедрился в знак признательности за успешное лечение его репродуктивных органов, несколько атрофировавшихся вследствие не самого здорового образа жизни. Набожная католичка подумала про себя, что священнослужитель, давший обет безбрачия, едва ли озабочен состоянием своих репродуктивных органов. После эффективной терапии дама на несколько недель забыла о боли, к тому же к ней вернулись религиозное рвение и трезвый рассудок, и она доложила по инстанции о сомнительном поведении как архиепископа, так и эскулапа. В результате первого лишили сана, а второго лицензии. Можно сказать, что статуэтка Калипсо-Магдалины стала той соломинкой, которая переломила хребет верблюду, поскольку оба оказались замешаны в разного рода махинациях.

«В данном случае было бы уместнее сравнение с дромадером, — писала местная газета, — то есть с двугорбым верблюдом, так как мы имеем дело с двумя уродливыми наростами греха на ожиревшем буржуазном теле».

Впрочем, местная газета, как и местный архиепископ, все перепутала. Это бактриан — двугорбый верблюд, а у дромадера как раз один горб. Решив внести полную ясность в этот вопрос, набожная католичка накатала телегу в газету, в которой в числе прочего написала, что морально разложившаяся Германия скоро превратится в такую же бесплодную пустыню, как богом забытая Бактрия, затерянная где-то в Гиндукуше.

---

[3] Совершение преступления (*лат.*).

«Кто, спрашивается, знает, где находится эта Бактрия?» — задавала она редактору риторический вопрос.

Одного не учла набожная дама: верблюд, что одногорбый, что двугорбый, отличается особой жизнеспособностью. Архиепископ и доктор не только выжили, но и процветают, а ревностная католичка вскоре умерла в мучениях. Статуэтку Калипсо-Магдалины местные власти, при очевидном отсутствии тяги к сексу и интереса к искусству, пометили клеймом и отправили на переплавку в пополнение уже набитых кофров национал-социалистов.

Лейтенант Харпш, разумеется, ничего этого не знал, хотя отличался отменным сексуальным аппетитом и даже некоторым художественным вкусом. При его прямом попустительстве призрак нимфы Калипсо и Марии Магдалины, что витал над черным чемоданом с золотыми слитками на заднем сиденье реквизированного им «Мерседеса», проехал пол-Европы, пока не случилась автомобильная авария неподалеку от Больцано с его внушительной для небольшого города коллекцией произведений искусства как религиозного, так и светского характера на тему падших женщин, удивительного также тем, что все золото мира бессильно купить в этом городе тарелку приличных спагетти.

Собиборские кольца

Одна женщина, которой велели раздеться донага, прежде чем войти в газовую камеру в Собиборе, была не робкого десятка и на глазах охранников проглотила свое свадебное кольцо. Ее примеру тут же последовали другие. Старая женщина, проглотившая великолепное обручальное кольцо необычной формы, задохнулась. Взбешенные охранники, привыкшие набрасываться, как стервятники, на лагерные трупы, дождались газового финала и вспороли мертвые тела, но обнаружили только шестнадцать из предполагаемых двадцати семи золотых колец. Эта анатомическая загадка положила начало «собиборскому мифу».

Не дожидаясь повторения этой истории, перед следующим запуском в печь охранники отрубили женщинам руки, дабы облегчить себе доступ ко всяким кольцам и перстням.

Каждую среду грузовик, на котором было написано «Свечи», вывозил из лагеря золотые украшения, которые перекочевывали в бывшую угольную шахту, а ныне хранилище мировой живописи из амстердамского Рейхсмузея в Гидзоре. Гауляйтер Фриц Хаберляйн раз в неделю проверял состояние коллекции в разветвленных коридорах шахты. Ему не составило труда отправить не представлявшие большой ценности женские колечки в Веймар, а затем в Баден-Баден, где, переплавленные в слитки разных драгоценных металлов, они лишились индивидуальности и собственной неповторимой истории. Золотые слитки достались обезумевшему от отцовской любви лейтенанту Густаву Харпшу, который направился в Доломитовые горы, а точнее в город Больцано, где спагетти такая же экзотика, как на острове Новая Гвинея.

Мидас

Одна еврейская семья в Кастрикуме, на побережье Голландии, испугавшись идущих по их улице нацистских головорезов, побросала ценные вещи в бельевую корзину и спрятала ее под лестницей. Всякие безделушки, драгоценности и золотые кольца они положили в кожаную продуктовую сумку. Их десятилетняя дочь Жаклин сунула ручки сумки в зубы немецкой овчарке по кличке Царь Мидас и отправила ее на мощеный задний двор под цветущий ракитник. Она наказала псу охранять сумку до последнего вздоха, а за это пообещала ему сахарную косточку и целую тарелку рубленой печенки.

— Мидас, миленький, не подведи, — умоляла она овчарку. — Мы вернемся и принесем тебе отличную косточку и печенку из «Стейси». Будь умницей, Мидас. Мы тебя любим, и я знаю, что ты нас очень любишь.

Жаклин погладила пса по голове, и тот, как ему было велено, не залаял, когда семью уводили немцы. Выполняя наказ, пес лежал на золотистых плитах, которыми был вымощен двор. Вокруг него падали цветы с ракитового куста. Царь Мидас не сводил глаз с задней двери в ожидании, когда оттуда вынесут сахарную косточку из «Стейси» и Жаклин снова погладит его по голове. Постепенно он слабел. Есть было нечего. Через семь дней он издох. Разлагающийся труп пса, так и не выпустившего из зубов кожаную сумку с порученными ему сокровищами, обнаружил две недели спустя сосед, пытавшийся установить источник омерзительного запаха. За золотые украшения он получил у дантиста четыреста марок. Дантист подарил украшения жене, и та приехала с ними в Амстердам; там, на Габриэль Метсуштраат, ее застрелили за нарушение правил провоза личных вещей через блокпост. При досмотре машины были изъяты, помимо золотых украшений, пачка контрабандного табака, две бутылки виски и плитка бельгийского шоколада. Все это очутилось в сейфе почтового отделения. Вскоре сейф доставили в Мюнхен, где его содержимое рассортировали, а украшения взвесили и раскурочили. Золото, завернутое в зеленую оберточную бумагу, отправили в Гростнер и там, вместе с прочим золотым ломом, переплавили. Этот и еще девять золотых слитков прибыли в августе 44-го в Тренкель, где интересующий нас слиток был, так сказать, экспроприирован таможенником, чтобы оплатить расходы на свадьбу дочери, выходившей замуж за раненого военного летчика. Узнав о краже, честный летчик донес куда следует, новоиспеченного тестя арестовали, а злополучный золотой слиток, завернутый в парашютный шелк, добрался-таки до Баден-Бадена. Вместе с еще девяносто девятью слитками его в конце концов обнаружили в черном «Мерседесе» (номерной знак TL9246) на обочине дороги в Больцано, единственном во всей Италии городе, где не умеют готовить настоящие спагетти.

Собаки в Треблинке, как и люди, были хорошо вышколены. Когда Жаклин вышла из битком набитого вагона третьего класса, в котором провела неделю практически без пищи, она едва держалась на ногах. Увидев на перроне немецкую овчарку, она машинально погладила пса по голове. Вылитый Царь Мидас, ну разве что крупнее. Пес тотчас вцепился Жаклин в глотку, и через пару секунд она была мертва.

Принимая ванну в перчатках

Авриль Саундерман Полдер была певичкой. Побывав замужем сначала за водопроводчиком, а потом за парикмахером, она сумела правильно распорядиться их предприимчивостью и жизненной энергией, а также их деньгами. Дважды, примерно через месяц после свадьбы, ей пришлось напомнить своим мужьям:

— Между прочим, я певица!

Что и было им без промедления продемонстрировано.

Водопроводчик впервые увидел Авриль на подмостках кабаре, где она выступала в костюме Евы, а парикмахер впервые услышал Авриль, когда она пела в ванной. Она продолжала петь для своих мужей даже тогда, когда они ее об этом не просили. Водопроводчик провалился в канализационный люк во время грозы и утонул в нечистотах. Парикмахера убило током, причем не на рабочем месте среди белоснежных умывальников и электросушилок, а в новомодном трамвайчике, который тянула по рельсам белая лошадка, — трамвайчик сошел с рельсов и врезался в электрический столб.

Авриль пела на похоронах обоих мужей. Для водопроводчика она спела песенку из шекспировской «Бури»:

> Отец твой спит на дне морском,
> Он тиною затянут...[4]

Она решила, что у родных и близких покойного эта песенка вызовет уместные и, может быть, даже приятные ассоциации с утопленником, который всю жизнь имел дело с металлом и на тот свет пошел, как грузило. Для па-

[4] Перевод Михаила Донского.

рикмахера она спела по-мадьярски популярную в Будапеште кафешантанную песенку, которая выражала переполнявшие ее чувства. Рефрен там был такой: «Я от любви к тебе горю».

Таким образом отдав дань двум стихиям, воды и огня, и воздав должное умершим, Авриль завершила карьеру профессиональной певицы и занялась обращением унаследованного капитала в драгоценности, главным образом, кольца.

Украшения она прятала на себе: бусы — под стоячим воротником, броши — под толстыми шалями. Увидев ее в мясной лавке, вы бы никогда не подумали, что это ходячий ювелирный магазин. Кольца она прятала под перчатками, в которых, кстати, принимала ванну. Она уже не осмеливалась показывать их себе самой. Мылась она в темноте, хрипловато перепевая те песенки, что звучали на похоронах двух ее мужей. Когда ей случалось краем глаза поймать в темном зеркале блеснувшую из-под черного шелка мокрых перчаток золотую искорку, она содрогалась от мысли, сколько же на ней всякого добра, на которое могут позариться воры!

Так как петь ей было больше не для кого, постепенно она стала терять свое обаяние и падать в собственных глазах. Совершая налеты на ювелирные магазины, она покупала все новые и новые побрякушки, чтобы хоть на время забыть о том, как она несчастна. Страх подвергнуться разбойному нападению рос не по дням, а по часам. Ее совершенно выматывало это бесконечно тянувшееся время в темном доме, где ей мерещилось, что каждый прохожий в плаще с поднятым воротником заглядывает в ее окна. Она все чаще запиралась в ванной на четыре замка и три щеколды. Для сходства с Маратом ей не хватало кожной болезни и политических убеждений.

И вот она умерла. Проницательный медэксперт сделал бы заключение, что причиной смерти была постоянная, всеобъемлющая тревога. Она стала совершенно седой. Гробовщик, вытащивший ее из ванны, где она лежала при свечах на пару с электрическим камином, в котором горела одна спираль, с изумлением воззрился на золотой панцирь, покрывавший ее руку в обтерханной, рваной перчатке. Смерть, по всей видимости, наступила мгновенно, когда в воду свалился электрокамин. Авриль погибла в результате контакта двух стихий, воды и огня, под воздействием проводимости металла, в котором она вся была с головы до ног. Кольца, покрывавшие каждый миллиметр ее пальцев, превратили ее руки в два пучка смертоносных антенн.

Медэксперт в обмен на все эти золотые кольца получил темно-красную «Мазерати» от племянника Круппа, а тот, в свою очередь, пустил их в ход во время костюмированного бала, который он закатил в Берлине для своей китайской подружки. По окончании бала он раздавал кольца гостям в качестве сувениров. Одна предприимчивая и ловкая молодая особа уехала в Потсдам, спрятав за подкладку муфты добрую сотню колец. Будучи подшофе и к тому же валясь с ног от усталости, она бросила тяжелую муфту у подножия лестницы в доме своего деда. Обнаружила золотые кольца бабка, которая не поленилась отнести их в банк. Там составили подробнейшую опись и отослали кольца признанному мастеру золотого литья в Дрездене.

Семьдесят колец, некогда украшавших пальчики Авриль Саундерман Полдер, были переплавлены в золотой слиток весом восемьдесят граммов, который лейтенант Густав Харпш не довез до Больцано, северо-итальянского города, где словом «спагетти» может называться карточный фокус, роман малоизвестного иностранного автора, корабельная сосна, порода кошек, вышедшая из употребления валюта — все что угодно, за исключением всемирно известного итальянского блюда.

Продолжение следует

Перевод с английского Сергея Таска

S U M M A R Y

New generation of filmmakers: singles or «wave»?
Round table talk of the leading first-timers.

Tatiana Iensen
Over the frontiers
Anapa-2005.

Irina Lyubarskaya
A tale of a round loaf
Review of Levan Tutberidze's A WALK TO KARABAKH (Georgia).

Lydia Kuzmina
Splinter of the whole
Review of Levan Zakareishvili's TBILISI — TBILISI (Georgia).

Victoria Belopolskaya
Use proxy-server
Review of Yusup Razykov's THE SHEPHERD (Uzbekistan).

Irina Lyubarskaya
Private chronicles. Dialogues
Review of Alexandre Shapiro's THE GUIDEBOOK (Ukraine).

Evgenia Leonova
A body in dream and off
Review of Sergei Loban's DUST (Russia).

Nina Tsyrkun
Usual suspects
Review of Atom Egoyan's WHERE THE TRUTH LIES (Canada — Gr. Britain — USA).

Dmitry Komm
War movie
Review of Neil Marshall's THE DESCENT (Gr. Britain).

Zara Abdullayeva
From left to right

Semyon Ekshtut
Give me the voucher for boots!

Igor Mikhailov
Monologue from behind the fence
Personal rubrics.

Stanislav Govorukhin:
«Only critics are worse than teenagers!»
Galina Pereverzeva talks to the noted film-maker.

Jemma Firsova
Rival of Moskvin himself
About Victor Dombrovsky — the photographer on the location of the IVAN THE TERRIBLE.

Sergei Anashkin
Doroobo, kiine! — Hello, cinema!
Survey of the Yakut cinema.

Marina Drozdova
Cultural ghetto
Shorts in Anapa.

St. Petersburg film school

Alexandre Belousov:
«There is the second film school in Russia!»
Interview taken by Angelika Artyukh.

Artem Antonov:
«There is a privilege in the absence of traditions»
Interview by Angelika Artyukh.

«One should prove that he's worth something»
Questionnaire of the students of the University of cinema and TV (St. Petersburg).

Victor Semenyuk:
«Creative staff must be abundant»
Interview by Angelika Artyukh.

Film festival in the process of study
Round table talk on the returns of the students' festival PETERKIT.

Boris Frumin
To record the running time
Interview by Olga Sherwood with the noted filmmaker.

Olga Sviblova
An instant between truth and authenticity
Specifics of photography as media resource.

Andrei Fomenko
Mediapainting
Andreas Gurski as the key figure of media-painting.

Anastasia Palchikova
Family stories
Short legends by a VGIK student.

Peter Greenaway
Gold
Excerpts from the book.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 01.03.06. Подп. к печати 20.03.06
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,35
Заказ 6229. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2006

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

Бутик MayFair (Новинский пассаж), тел. 225 92 71, **бутик «Сакура Гарден»** (Смоленский пассаж), тел. 937 81 04, **аптека La Provence на Остоженке**, тел. 201 72 20, **ТЦ «Арбор Мунди» на Таганке**, тел. 785 15 91, **бутик «Подарки» гостиница «Метрополь»**, тел. 927 69 80, **парфюмерный бутик гостиница «Radisson Славянская»**, тел. 941 89 68, **бутик Sharyz** (Преображенский пассаж), тел. 737 83 29, **ТД «Люкс»**, тел. 431 90 33, **салон Biogenie в Перово**, тел. 304 55 91
Эксклюзивный дистрибьютор компания «Солинг» тел. (495) 105-3313; факс (495) 911-3983; www.solingcosmetics.ru

СОЛИНГ

Звезды «Новой волны»
Фильм Жана-Люка Годара
«Имя Кармен»

Звезды реалити –
«ДОМ-2. Новая любовь»
на ТНТ

реалити-шоу
ДОМ 2
НОВАЯ ЛЮБОВЬ

КАЖДЫЙ ДЕНЬ
в 21.00

НА ТЕЛЕКАНАЛЕ
ТНТ

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, Ю.БОГОМОЛОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.КОММА, Л.КУЗЬМИНОЙ, И.ЛЮБАРСКОЙ, С.МУРАТОВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Л.РАДЗИХОВСКОГО, В.СМИРНОВОЙ, А.СОКОЛЯНСКОГО, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

«В круге первом» Александра Солженицына и Глеба Панфилова
«Новая драма»

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«МАТЧ-ПОЙНТ» Вуди Аллена
«МОРПЕХИ» Сэма Мендеса
«МЮНХЕН» Стивена Спилберга
«ОПРАВДАННАЯ ЖЕСТОКОСТЬ» Дэвида Кроненберга
«СОБАКА ПАВЛОВА» Кати Шагаловой

В РУБРИКЕ «КОММЕНТАРИИ»

ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
ДМИТРИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ ПРИГОВ
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЕВГЕНИЙ МИРОНОВ
ВЛАДИМИР СОРОКИН

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Киев-2005, МКФ «Молодость»
Берлин-2006
История и память
О «реальном кино»

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ЭДУАРД БОЯКОВ
ЖЮЛЬЕТТ БИНОШ

В РУБРИКЕ «MEDIA»

ТВ: легенды и мифы
Диалоги о развлечении

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Танкред Голенпольский, Юлия Глезарова. ОБЫКНОВЕННОЕ УБИЙСТВО
Зара Абдуллаева, Алексей Медведев. ВРЕМЕННАЯ ЖИЗНЬ
Павел Чухрай. ОДИНОКИЙ РАССКАЗЧИК
Питер Гринуэй. ЗОЛОТО